Jacques Fontanille

Cuerpo y sentido

UNIVERSIDAD DE LIMA • FONDO EDITORIAL

Cuerpo y sentido

Jacques Fontanille

Jacques Fontanille

Cuerpo y sentido

Traducción
Desiderio Blanco

FONDO EDITORIAL

Colección Biblioteca Universidad de Lima

Cuerpo y sentido

Primera edición digital: septiembre, 2018

© Jacques Fontanille, 2011

© De la edición francesa: Presses Universitaires de France, 2011

© De la traducción: Desiderio Blanco

© De esta edición:

Universidad de Lima

Fondo Editorial

Av. Javier Prado Este 4600,

Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33

Apartado postal 852, Lima 100, Perú

Teléfono: 437-6767, anexo 30131

fondoeditorial@ulima.edu.pe

www.ulima.edu.pe

Diseño, edición y carátula: Fondo Editorial de la Universidad de Lima

Imagen de portada: Laura Pashkevich / Shutterstock.com

Versión *e-book* 2018

Digitalizado y distribuido por Saxo.com Perú S. A. C.

https://yopublico.saxo.com/

Teléfono: 51-1-221-9998

Avenida Dos de Mayo 534, Of. 304, Miraflores

Lima - Perú

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial.

ISBN 978-9972-45-458-5

Índice

INTRODUCCIÓN. ALGUNOS EFECTOS DEL CUERPO EN LAS CIENCIAS HUMANAS

PRIMERA PARTE. EL CUERPO DEL ACTANTE: CUERPO-ACTANTE Y CUERPO SENSIBLE

I. El cuerpo y el acto

El cuerpo en la semiosis

El actante en cuanto cuerpo

El cuerpo en cuanto actante

Materia y energía

El principio de inercia

El núcleo sensorio-motor

Un cuerpo 'imperfecto'

Las tres instancias del cuerpo-actante

II. El lapsus

Introducción

Aproximaciones y problemáticas lingüísticas

Definiciones lingüísticas del lapsus

Índices y demarcaciones del lapsus

Mecanismos del 'deslizamiento de lengua'

Algunos elementos de la problemática

Aproximaciones psicoanalíticas

Interpretación y cadena causal

Intención y atención

Modos de existencia y presiones existenciales

Instancias del cuerpo-actante de la enunciación

Identidad de las instancias ***Mí*** y ***Sí***

Variedades de la producción enunciativa

Para terminar

III. El cuerpo y los campos de lo sensible

Introducción

Semiótica del cuerpo y sintaxis figural

A propósito de la tipología sensorial

Los campos sensibles más bien que los canales sensoriales

Tipos y propiedades de los campos sensibles

Tópica del cuerpo sensible

SEGUNDA PARTE. FIGURAS SEMIÓTICAS DEL CUERPO: FIGURAS DE HUELLA Y DE MEMORIA

I. Manifestación figurativa de los cuerpos-actantes: la envoltura y la carne móvil

El movimiento y la envoltura: la alternativa figurativa

La carne móvil y la envoltura corporal

La carne móvil, la intencionalidad y la analogía

El ajuste tímico-icónico

La envoltura y la forma sensible del ***Sí***

Funciones y recorridos figurativos de la envoltura

Para terminar: despliegue de las dos manifestaciones figurativas

Los dos aspectos de la semiosis

Desarrollo de las figuras de la envoltura y de la carne móvil

II. La huella y la memoria figurativa

La huella como significante de las interacciones pasadas

La huella como significante en busca de su significado

Las figuras del cuerpo y la tipología de las huellas

Formas de la huella en los procesos interpretativos

III. Cuando el cuerpo da testimonio: el *ethos* del reportaje

Enunciación y testimonio

El *ethos* del reportaje

Estética, ética y racionalidades discursivas

El 'corpus': tres reportajes

Cuerpo a cuerpo: percepción de lo específico y firma sensorial

El cuerpo-testigo, superficie de inscripción del mundo recorrido

Historias, creencias, prótesis discursivas y participación en la experiencia

La proporción analógica

La cadena del viviente en cuanto memoria

Conclusión

Anexo: tres reportajes

IV. La huella del uso y el cuerpo de los objetos

La constitución semiótica del objeto

El surtidor de Hubert Robert

La pátina o el tiempo de los cuerpos

Introducción

Efectos temporales: huella y enunciación

Tradición y continuidad

La pátina y la ergonomía: la moral de los objetos

La pátina sensibiliza los cuerpos-objetos

Conclusión. Semiótica de la huella

Bibliografía

Índice de nociones y temas

Introducción
Algunos efectos del cuerpo en las ciencias humanas

En el discurso de la mayor parte de las ciencias humanas, el cuerpo es un tema omnipresente desde hace una veintena de años: la historia, la sociología, la poética, la antropología y la filosofía, así como la comunicación y el *marketing*, entre varias otras, hacen de él un motivo de renovación y de actualización. Sin embargo, esa 'encarnación' de las ciencias humanas se presenta con figuras muy diferentes.

Cuando el historiador se interesa por los olores[1], es, ante todo, porque pone en perspectiva la historia de las prácticas científicas, y principalmente las de la medicina[2], pero también porque su concepción de la historia integra las formas de la socialidad y de la vida colectiva. El cognitivista, al otro extremo de la cadena, se interesa por el cuerpo, por lo esencial, en nombre del realismo neurológico: los esquemas cognitivos están 'encarnados' porque adquieren forma en las redes de neuronas, indisociables del cuerpo/carne al cual están inseparablemente conectadas[3], y porque es también el centro de experiencias del que han salido. Entre esos dos extremos, para el estudioso de la poesía, el cuerpo es, ante todo, la sede de la experiencia sensible y de la relación con el mundo en cuanto fenómeno[4], en la medida en que esa experiencia puede prolongarse en prácticas significantes o en experiencias estéticas. Por lo que se refiere al antropólogo, sabe desde tiempo atrás que el cuerpo es todo eso a la vez: uno de los vectores de la socialidad y de la relación con el otro; el objeto y el soporte de prácticas terapéuticas, rituales y simbólicas; el anclaje principal de las 'lógicas de lo sensible' y de las formas de relaciones semióticas con el mundo circundante características de cada cultura.

De hecho, las ciencias del hombre, habitadas permanentemente por el dualismo (cuerpo y alma, cuerpo y mente, cuerpo y espíritu, etc.), tanto si se adhieren a él como si lo rechazan, no han cesado de balancear entre la integración y la exclusión del cuerpo. Sin embargo, esas elecciones no se hacen, como acabamos de sugerirlo, ni en nombre del dualismo ni tampoco en nombre de su contestación monista: el alejamiento del cuerpo, lo mismo que su retorno, es, de hecho, el instrumento de otras decisiones epistemológicas o metodológicas. Por ejemplo, las figuras del cuerpo confirman la pertinencia de las dimensiones sociológicas y antropológicas en las investigaciones históricas, y, por eso

mismo, no tienen derecho de ciudadanía si no es en el interior de una corriente metodológica y de una concepción de la historia a la que le otorgue alguna pertinencia; asimismo, el hecho corporal interviene como argumento teórico en los debates propios de investigaciones cognitivas, en favor de hipótesis conexionistas y de modelos 'sub-simbólicos', y contra hipótesis y modelos 'simbólicos'[5].

La cuestión se plantea igualmente en semiótica: ¿en nombre de qué el cuerpo se excluye o se integra? El cuerpo ha hecho un retorno explícito en semiótica en los años ochenta con las temáticas pasionales, con la estesis y el anclaje de la semiosis en la experiencia sensible. En efecto, la cuestión se planteaba en ese momento sobre la articulación entre la semiótica de la acción y la de las pasiones. Si se considera la segunda como un complemento o como una derivación de la primera, difícilmente se evitarán los procedimientos normativos e idealistas, pues, en ese caso, la lógica de la acción parece ser la única racional y bien formada, y las pasiones aparecen o como perturbaciones y disfuncionamientos de las secuencias narrativas, o como sus efectos superficiales y accesorios: una concepción semejante no tiene necesidad del cuerpo; basta con complejizar la teoría de la acción.

En cambio, si se considera que la semiótica de las pasiones da acceso a un modelo más general, en cuyo interior el de la acción es un caso particular sometido a condiciones y a un punto de vista restrictivos, entonces el cuerpo sensible se encuentra en el corazón mismo de la teorización semiótica y regula el conjunto de su organización conceptual. En ese caso, nos obliga a revisar en profundidad la teoría semiótica, a extraer condiciones de pertinencia y a definir los límites de los diferentes campos de racionalidad que la constituyen, principalmente para poder reconsiderar el lugar que ocupa el cuerpo en la *semiosis*.

Pero no podemos quedarnos en ese argumento redundante: si hay pasiones en semiótica, hay necesariamente un cuerpo semiótico. Porque la verdadera ganancia teórica y metodológica de la semiótica de las pasiones no es el 'retorno del cuerpo' o la pretendida semiótica de lo continuo, sino más bien la sintaxis pasional, la constitución de secuencias de patemas (derivadas, a su vez, de la sintaxis modal), resultado científico bien identificado y reconocido por todos los semiotistas, a cuya medida el tema del cuerpo hace figura de 'ritornelo' demasiado conveniente. Si una reflexión semiótica sobre el cuerpo es deseable, no es para confirmar una semiótica de las pasiones, sino más bien para abrir

nuevos dominios de investigación, y un nuevo dominio será, para nosotros, el de la *semiótica de la huella*.

El cuerpo había sido excluido de la teoría semiótica por el formalismo, y sobre todo por el logicismo que prevalecía en la lingüística estructural de los años sesenta, aunque también en la teoría de la acción, cuyas deudas respecto de la lógica formal, y hasta de la teoría de los juegos, son bien conocidas. Podemos tomar aquí dos ejemplos de motivos teóricos en los que el hecho corporal cumplió un rol discriminante: el de la función semiótica elemental y el del recorrido generativo.

La evolución de la definición de la *función semiótica* es, a este respecto, muy significativa; en la tradición inspirada en Saussure y en Hjelmslev, la relación entre las dos faces del signo o entre los dos planos del lenguaje es siempre una relación lógica, cualquiera que sea la formulación: necesaria o arbitraria, según el punto de vista adoptado, o de presuposición recíproca. Este tipo de relación prescinde de operador; se constata *después*, una vez que el signo ha quedado estabilizado o el lenguaje instituido, que el significante y el significado, la expresión y el contenido, se hallan en relación de presuposición recíproca. No se ve, pues, la necesidad de preguntar por el operador de esa relación, y tampoco, por tanto, por el rol de la enunciación, y menos aún por el papel del cuerpo en todo ese proceso. En Saussure mismo, simbolizada por una línea horizontal entre el significante y el significado, la relación constitutiva del signo está, por definición, desencarnada. La posición de Hjelmslev es algo más vacilante, pues insiste, en varios lugares, sobre el hecho de que la distinción entre plano de la expresión y plano del contenido es puramente práctica, que no tiene valor operativo, que depende del punto de vista del analista y que, por consiguiente, es fluctuante. La relación de presuposición recíproca expresa, pues, de hecho, en la formulación logicista de la época, una solidaridad percibida como frágil, móvil e inmotivada, que implica la intervención, al menos implícita, de un operador.

Desde el momento en que uno se pregunta por la *operación* que reúne los dos planos de un lenguaje, el *cuerpo* se hace indispensable, ya sea que se considere como sede, como vector o como operador de la semiosis; aparece como la única instancia común a los dos planos del lenguaje que puede fundamentar, garantizar y realizar su reunión en un conjunto significante.

Otro ejemplo igualmente significativo es el del *recorrido generativo*. En los años setenta, Algirdas Julien Greimas proponía organizar el conjunto de los

componentes de la teoría semiótica en un solo modelo generativo, inspirado en las gramáticas chomskyanas; los diferentes niveles se escalonarían subiendo desde los elementos más abstractos hasta los más concretos, desde las estructuras elementales de la significación hasta las estructuras narrativas de superficie[6]. Ahí se presentó la dificultad de justificar las conversiones entre los diferentes niveles de ese recorrido generativo, ya que la única solución considerada era de tipo logicista: reglas de conversión de naturaleza lógica desplegadas de un nivel a otro, con significación constante.

Sin embargo, desde la aparición de *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, quedó claro que, de nivel en nivel, lo que es manipulado en el recorrido generativo no son formas lógicas, sino articulaciones significantes que el recorrido modifica, aumenta y complejiza progresivamente. No obstante, el recorrido generativo sigue siendo un simulacro formal, un modelo de estratificación lógica (que se basa en la oposición entre *hiponimia* e *hiperonimia*, cara a la semántica lógica de los años sesenta), que considera que puede prescindir de cualquier tipo de operador.

Es fácil ver ahora que es necesario pasar de un modelo de estratificación lógica estático a un modelo topológico dinámico[7], pero la 'dinámica' sin operador explícito no es más que una consigna, y no una solución. En su versión de entre los años sesenta y ochenta, la teoría semiótica da la impresión de que obedece al régimen de la 'historia', tal como lo describe Benveniste: así como el relato parece que se cuenta solo, sin narrador, el recorrido generativo parece que él solo recorre los tramos y se convierte por sí solo.

En cambio, si las conversiones entre niveles de pertinencia son consideradas como fenómenos, o sea, como prácticas, y no como operaciones lógicas formales y de naturaleza especulativa, entonces implican un sujeto epistemológico dotado de un cuerpo que percibe contenidos significantes, y que calcula y proyecta sus valores. A cada cambio de nivel de pertinencia se puede imputar la rearticulación de las significaciones a la actividad de ese operador sensible y encarnado: él percibe las significaciones de un primer nivel como tensiones entre categorías, conflictos graduados, y extrae de esa percepción nuevas significaciones, articuladas en forma de valores posicionales en el nivel de pertinencia siguiente.

La intervención del cuerpo en la teoría semiótica proporciona, como se puede ver, una evidente alternativa al logicismo original, e invita a tratar los

problemas teóricos y metodológicos bajo el ángulo fenoménico en relación con la experiencia sensible y con las prácticas que implican el cuerpo del operador.

Siendo esto así, la *encarnación* de los conceptos teóricos, por un lado, y la atención puesta en el cuerpo como tema de investigación, por otro, modifican las relaciones con las disciplinas vecinas, como es el caso de cada una de las otras ciencias humanas que han logrado las mismas evoluciones. Por ejemplo, durante el largo tiempo que la semiótica anduvo en busca de soluciones lógicas, mantuvo relaciones muy ambiguas con la psicología, y en particular con el psicoanálisis: como las soluciones formales excluían inevitablemente toda una parte de la significación humana, esa parte de sombra, de la que se ocupa justamente el psicoanálisis, tenía que ser rechazada por la semiótica por considerarla no pertinente. Desde entonces, la semiótica de las pasiones se ha desarrollado claramente como una alternativa a una semiótica psicoanalítica, exponiendo principalmente su propia concepción del afecto y de las emociones. Pero la reflexión semiótica sobre el cuerpo no puede escapar, en cambio, a una reevaluación de las consideraciones psicoanalíticas aferentes.

Por lo demás, esa 'encarnación' de los conceptos y de las problemáticas va a modificar igualmente los criterios con los que el semiotista seleccionará los fenómenos que considera pertinentes. Una aproximación semiótica centrada en el cuerpo del actante, y no solamente en el encadenamiento lógico y canónico de las pruebas, volverá a darles todo el lugar que merecen al 'acto fallido', a la torpeza y a la peripecia, y a tantos fenómenos que estaban borrados o excluidos como no pertinentes en una reconstrucción retrospectiva de la lógica de la acción. Del mismo modo, la enunciación de un cuerpo-actante mezcla, inevitablemente, farfullas, briznas de periodos, fragmentos de frases hechas, lapsus y desarrollos argumentados. En adelante, la pertinencia de tal o cual acto particular no puede ser reducida a un simple programa de búsqueda o a un solo proyecto de enunciación. El acto fallido es tan significante como el acto programado, y su carácter aparentemente accidental no hace más que ocultar la confrontación entre varios potenciales de significación y entre varias isotopías, que se hallan en competición para encontrar lugar en el espacio y en el tiempo del desarrollo de la acción y del discurso. El accidente narrativo o enunciativo se convierte en centro de una tensión entre dominios semánticos y axiológicos, y hasta de un conflicto y de una sustitución entre programas, entre recorridos o entre isotopías concurrentes.

La aproximación semiótica al cuerpo debe, además, asumir una ambivalencia persistente, que resulta del doble estatuto del cuerpo en la producción de conjuntos significantes: (1) el cuerpo como sustrato de las semiosis y en cuanto motivo teórico; (2) el cuerpo como figura y configuración semióticas, y en cuanto manifestación observable en los textos y en las semióticas-objeto en general. La distinción puede ser planteada como sigue: (1) en el primer caso, el cuerpo participa de la 'sustancia' semiótica, y muy particularmente en la determinación del actante, sea el actante enunciativo o el actante narrativo: el motivo teórico central será el del cuerpo actante; (2) en el segundo caso, el cuerpo es una figura entre otras, y, por ese título, las figuras de la corporalidad lograrán un lugar al lado de figuras de la temporalidad y de la espacialidad, por ejemplo; sin embargo, el cuerpo ocupa, en la dimensión figurativa, un lugar aparte, que tiene que ver con su relación con el actor, y especialmente con el actor de la enunciación, y por eso las figuras del cuerpo desembocan con frecuencia en propiedades enunciativas. Esta distinción fundará, en esta obra, un recorrido en dos partes: la primera estará consagrada al cuerpo-actante y la segunda a las figuras de la huella corporal.

Pero esta distinción, que es, ante todo, una comodidad de presentación dictada por un deseo de jerarquización teórica, no es, sin embargo, tan fácil de poner en marcha en la aproximación concreta a las semióticas-objeto, porque no ofrece, de hecho, más que dos niveles de análisis, diferentes pero perfectamente solidarios, del mismo fenómeno.

Desde una perspectiva antropológica principalmente, uno se percata de que esas dos dimensiones están estrechamente entremezcladas. En la cultura de los Tin de Nueva Guinea[8], se puede constatar que el cuerpo es, primero, una configuración concebida según un principio mereológico: partes (los miembros y los órganos) son asociadas para formar un todo federativo, en el que ellas deben conservar su identidad. Esta configuración aparece de inmediato como la homóloga de la representación del entorno natural, una configuración en archipiélago, en el sentido en que las relaciones entre las partes (los órganos y los miembros) son homologables con las relaciones entre las islas y las aguas que constituyen el territorio de ese pueblo.

El cuerpo es también, en este caso, un principio explicativo de naturaleza actancial y modal porque, en retorno, ofrece la mejor representación de la fuerza de ligazón que permite a las partes del archipiélago mantenerse juntas: esa fuerza es una tensión del alma, denominada *wadama*, que debe ser

permanentemente mantenida por la atención y por la autoscopia; y esa 'explicación' se expresa, en particular, por medio de una concepción original de la salud y de la enfermedad: en la enfermedad, o bien los órganos toman su autonomía porque la fuerza de enlace está debilitada (versión *ive* de la enfermedad), o bien pierden su identidad porque la fuerza de enlace es demasiado potente (versión *mulobi* de la enfermedad). Mejor aún, durante la preparación del matrimonio, los novios hacen una exploración minuciosa y mutua del cuerpo del compañero(a) siguiendo un ritual de toques y de interacción, que debe permitir verificar si la futura unión de esos dos cuerpos no va a perturbar el principio de enlace interno propio de cada uno de ellos.

Se ve muy bien en este ejemplo, superficialmente presentado, que el cuerpo es, para esta etnia, a la vez, una configuración semiótica (partes, fuerza de enlace y forma de totalidad) que puede ser objeto de una lectura sensible (táctil, visual, olfativa, etc.) cuando se trata de interacciones sociales, y también el resorte de la semiotización de la vida y del mundo entero. En él reside, en efecto, a través de la representación propia de ese grupo humano, la significación de su entorno y del cosmos: una concepción del mundo y una forma de vida, una definición del actante competente y una malla de lectura de los acontecimientos cotidianos, y el todo es indisociable de las prácticas de sobrevivencia y de reproducción.

En la búsqueda que vamos a emprender ahora, es de prever que la forma y las transformaciones de las figuras del cuerpo permitan captar, o al menos representar, las operaciones profundas del proceso semiótico que conducen los cuerpos-actantes. Y eso podría significar que, entre el cuerpo como sustrato de las operaciones semióticas profundas, por una parte, y las figuras del cuerpo que vemos aparecer en las semióticas-objeto concretas, por otra, habría un lugar para un recorrido generativo de la significación, recorrido que no sería ya formal y lógico, sino fenoménico y encarnado.

Por esa razón, daremos gran importancia a las figuras semióticas del cuerpo (especialmente a las del movimiento y a las de la envoltura corporal, aunque también a algunas otras) para acceder, a través de ellas, a una *semiosis en acto*. Por esa misma razón, nos interesaremos en las diferentes formas de los campos sensibles y perceptivos, porque ellas fundamentan las formas del campo enunciativo de las semióticas-objeto particulares.

El proceder que nos proponemos seguir aquí tendrá lugar en dos momentos: 'I. El cuerpo del actante: cuerpo-actante y cuerpo-sensible'; 'II. Figuras semióticas

del cuerpo: figuras de huella y de memoria', y obedece globalmente a estas últimas hipótesis de trabajo: (I) reconocer que el actante es un cuerpo (y no solamente que 'tiene cuerpo') es también preguntarse por los efectos de ese cuerpo sobre la formación de la semiosis y sobre las instancias que la toman a cargo, así como sobre la teoría del acto y de la acción, de los que él es el operador. (II) Dar cuenta de las figuras semióticas del cuerpo propiamente dichas nos obligará a cruzar dos determinaciones complementarias: por un lado, las formas significantes específicas de la polisensorialidad, y, por otro, las formas significantes de la memoria del cuerpo y del discurso a la vez. Pero ahora, por un retorno que no estuvo al comienzo atendido, el estudio de las figuras semióticas del cuerpo desembocará en la concepción y definición de uno de los procesos fundamentales de la semiosis en general, así como de la enunciación, y, con este título, en una generalización de las propiedades de la huella y del testimonio.

Para sacar todas las consecuencias de esta hipótesis, el espacio de un libro no es suficiente. Se podrá ver, sin embargo, cómo el actante recupera la significación de sus errores y de sus lapsus; cómo el actor se multiplica en *fuerza, forma* y *aura* ; cómo los contenidos de significación se encierran en el interior de contenientes; cómo los soportes semióticos se convierten en membranas y en soportes que reciben proyecciones e inscripciones; cómo las transformaciones figurativas se someten a las interacciones entre el sustrato material, las energías y la forma de las membranas que las contienen. Se verá, en fin, cómo se desarrolla el hilo del discurso sobre el fondo de la acumulación y de la memoria de las interacciones que se producen entre figuras encarnadas, gracias a las huellas que han dejado en su entorno y a aquellas otras que se dejan leer en su propio cuerpo.

PRIMERA PARTE
El cuerpo del actante: cuerpo-actante y cuerpo sensible

I. El cuerpo y el acto

EL CUERPO EN LA SEMIOSIS

En el momento de la semiosis, se establece una función semiótica entre las percepciones del mundo exterior (lo exteroceptivo) y las percepciones del mundo interior (lo interoceptivo) para constituir, respectivamente, la expresión y el contenido de una semiótica-objeto particular. Hay que precisar de inmediato que no existen categorías semióticas que pertenezcan *a priori* a la expresión o al contenido; la relación se establece para cada nueva semiótica-objeto y para cada una de las enunciaciones que la integran, y solo las estratificaciones del uso pueden dar el sentimiento, *in fine*, de que tales o cuales figuras contribuyen más bien a la expresión, y otras más bien al contenido. De eso da testimonio la posibilidad de establecer, incluso en los límites de semióticas-objeto altamente convencionales como las de los discursos verbales escritos, nuevos sistemas semi-simbólicos que redefinen y desplazan en cada discurso concreto la relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido.

Esos desplazamientos son 'actos', o sea, el acto semiótico por excelencia, aquel que distingue y fija los dos funtivos de la función semiótica elemental. En efecto, si la distinción entre contenido y expresión puede ser en todo momento desplazada, es porque el reparto entre las figuras interoceptivas y las figuras exteroceptivas solo puede ser operado por una toma de posición del cuerpo propio, que marca así el mundo sensible con una frontera imaginaria, efímera, y, no obstante, perfectamente eficaz, puesto que la convierte en significante e inteligible. Pero, por este mismo hecho, tenemos que admitir que la función semiótica elemental está indisolublemente ligada a la distinción corporal entre lo 'propio' y lo 'no propio' (el cuerpo propio es lo que no es él), distinción cuyo operador es precisamente él mismo. Así se define, en primera instancia, el 'cuerpo-actante'.

EL ACTANTE EN CUANTO CUERPO

Esa primera cuestión se desdobla de inmediato, puesto que es necesario dar cuenta, por una parte, del *actante en cuanto cuerpo*, y, por otra, examinar las consecuencias de una concepción del actante no solamente formal, sino que reconozca que sus roles en las transformaciones narrativas están determinados

por las propiedades corporales, esencialmente las de las materias y las fuerzas, un sustrato y una energía. Y, por otro lado, se trata de comprender por qué proceso y en qué condiciones un cuerpo se convierte en actante, sea actante de la instancia de enunciación o un actante narrativo del enunciado.

Nos proponemos, pues, examinar qué pasa cuando el actante no es solamente concebido (según la tradición desarrollada a partir de Propp por la semiótica narrativa) como una regularidad sintagmática formal, calculable a partir de 'argumentos' (en el sentido gramatical) recurrentes de una clase de predicados. El actante, concebido como un cuerpo, constituido por una carne y una forma corporales, es la sede y el vector de los impulsos y de las resistencias que contribuyen a los actos transformadores de los estados de cosas, y de los que animan los recorridos de la acción en general. Estas dos concepciones del actante-cuerpo no son incompatibles, ya que las propiedades de impulsión y de resistencia corporales participan de las regularidades sintagmáticas que asocian un actante a una clase de predicados narrativos.

Por un lado, distinguiremos la *carne*, que diferencia y separa los cuerpos actantes de los otros cuerpos en el sentido de que ella es una sustancia material dotada de una energía transformadora. Esta doble constitución le permite resistir o contribuir a la acción transformadora de los estados de cosas, y también ser el centro de referencia de esas transformaciones y de esos estados de cosas significantes, ser el centro de la 'toma de posición' semiótica elemental (cf. *supra*). La *carne* sería, por ese título, la instancia enunciante por excelencia en cuanto *fuerza de resistencia y de impulsión*, pero también en cuanto *posición de referencia*, una porción de la extensión a partir de la cual esa extensión se organiza. La *carne* se halla, pues, a la vez en el fundamento de la *deixis* y en el del *núcleo sensorio-motor* de la experiencia semiótica.

Por otro lado, distinguiremos el *cuerpo propio*, es decir, el centro de la identidad que se construye en el curso del proceso de semiosis, con la reunión de los dos planos del lenguaje, y también en el desarrollo sintagmático de cada semiótica-objeto, principalmente en el espacio y en el tiempo. El cuerpo propio sería, pues, el portador de la identidad en construcción y en devenir, y obedecería, por su parte, a una *fuerza directriz*.

Por estricta convención[1], denominaremos ' **Mí** ' a esa carne que impulsa, resiste y hace referencia; ' **Sí** ', a ese *cuerpo propio* que orienta, dirige, se inventa y se identifica.

El **Mí** se puede, pues, manifestar, por ejemplo, en el caso particular de la palabra, como ' *locutor* en cuanto tal' (O. Ducrot), el individuo concreto que articula, farfulla, grita, etc.; lo hace también por la toma de posición de la que es responsable, el punto de referencia de las coordenadas del discurso, y de todos los cálculos de retensión y de protensión. Es, a la vez, referencia deíctica, centro sensorio-motor y pura sensibilidad, sometida a la intensidad de las presiones y de las tensiones que se ejercen en el campo de presencia.

El **Sí** se construye, en cambio, en y por la actividad de producción de las semióticas-objeto a lo largo de todo su desarrollo sintagmático. Está, pues, sometido a la alternativa propuesta hace algunos años por Ricœur: por un lado, a una construcción por repetición, por recubrimiento y confirmación de la identidad del actante por similitud (el *Sí-idem*), y, por otro lado, a una construcción por mantenimiento y permanencia de una misma dirección y de un mismo proyecto de identidad, a pesar de las interacciones con la alteridad (el *Sí-ipse*).

Las dos instancias, el **Mí** y el **Sí** del actante, *se presuponen y se definen recíprocamente* : el **Sí** es esa parte del actante que el **Mí** proyecta para poder construirse al actuar; el **Mí** es esa parte del actante a la cual se refiere el **Sí** al construirse. El **Mí** le proporciona al **Sí** el impulso y la resistencia que le permitirán ponerse en devenir; el **Sí** proporciona al **Mí** esa reflexividad que necesita para medirse a sí mismo en el cambio. El **Mí** le plantea al **Sí** un problema que él no termina de resolver: el **Mí** se desplaza, se deforma y resiste, y obliga al **Sí** a enfrentar su propia alteridad, problema que el **Sí** se esfuerza por resolver, sea por repetición y similitud, sea por mira constante y mantenida. El **Mí** y el **Sí** son, en cierto modo, inseparables; son la cara y el sello de una misma entidad: el cuerpo-actante.

EL CUERPO EN CUANTO ACTANTE

Materia y energía

Desde el momento en que se ha reconocido que el actante es, ante todo, un cuerpo sometido a presiones y a tensiones, el problema siguiente consiste en la formación de una identidad a partir de esos impulsos, presiones o tensiones que lo afectan sucesivamente. En otros términos, ¿cómo pueden emerger formas e identidades actanciales a partir (1) de la materia corporal, la *carne*, la sustancia

del **Mí**, y (2) las fuerzas y tensiones, diversas y opuestas, que se ejercen sobre ella?

Si el actante adquiere forma e identidad en cuanto figura en un mundo poblado de figuras en el que toma posición para construirse, entonces debe obedecer las reglas generales de lo que se podría llamar aquí la 'figuralidad', que hay que distinguir de la 'figuratividad', de los actores, del espacio y del tiempo. Las 'figuras' que nos ocupan aquí son esquemas dinámicos aplicables a entidades materiales, que forman globalmente *una morfología y una sintaxis figurales*.

Formulamos aquí la hipótesis de que la morfología y la sintaxis figurales se basan, principalmente, en los diferentes estados y en las diferentes etapas de interacciones entre la *materia* y la *energía*, y que esas interacciones dan lugar a *formas* y *fuerzas* que permiten describir la constitución *figural* del cuerpo-actante: se supone que tanto las formas como las fuerzas, según esta hipótesis, nacen de los equilibrios y desequilibrios en la interacción entre materia y energía, y que son reconocibles como 'esquemas dinámicos', es decir, como configuraciones recurrentes, pertinentes e identificables. La formación de un actante a partir de un cuerpo sometido a tensiones aparece, en esta perspectiva, como un caso particular, pero central, de la hipótesis general que fundamenta la *sintaxis figural* sobre la dupla materia/energía.

Merleau-Ponty propone, a propósito del gesto reflejo[2], una concepción del nacimiento de las *formas* donde la conjugación de fuerzas contradictorias juega el primer rol; da un contenido más preciso a lo que nosotros designamos, en general, como 'tensiones corporales': esas son, en el caso del gesto reflejo, las *excitaciones* y las *inhibiciones*. Las excitaciones y las inhibiciones, precisa él, son coordinadas por la orientación del gesto, por una 'imagen total' del cuerpo en movimiento. La noción de 'imagen total' se desarrolla así: ' *De la inhibición se podría decir lo que se ha dicho de la coordinación: que tiene su centro en todos los sitios y en ninguna parte* '[3]. Y Merleau-Ponty concluye: ' *Esa auto-organización expresa la noción de forma* '[4]. Las fuerzas de excitación y de inhibición no dan lugar a un gesto significante, a un acto que se inscriba en el orden del mundo, a no ser que engendren (por auto-organización, por auto-distribución) una forma significante en movimiento. Merleau-Ponty describe, en suma, la *emergencia de una forma actancial*, un actante definido solamente por su *poder-hacer* (formulado aquí en términos de *excitación* y de *inhibición*), a partir de las fuerzas que se ejercen sobre su cuerpo y en su cuerpo. Esa forma

actancial solo tiene lugar porque las tensiones corporales han sido configuradas como un 'esquema dinámico' identificable.

El principio de inercia

Para explicar que simples excitaciones/inhibiciones conjugadas (las presiones y tensiones) producen un *acto significante y emergente*, hace falta aún definir los umbrales pertinentes de la excitación y de la inhibición que determinarán los límites de la forma. Más precisamente, esos umbrales serán límites que caracterizan la *resistencia* y la *inercia* de la estructura material y energética sometida a las tensiones: disminuyendo o anulando el efecto de las tensiones sucesivas y de intensidad diferente, esos umbrales contribuyen, pues, a diseñar los límites de *una zona de equilibrio privilegiado para las interacciones entre materia y energía*, y, por consiguiente, una morfología y una sintaxis recurrentes e identificables.

No importa qué sustrato material dinámico pueda ser convertido en actante si las fuerzas a las que es sometido obedecen a la condición siguiente: del conjunto dispar de esas fuerzas, se desprenden fuerzas opuestas, antagonistas; si unas son dispersivas, otras son cohesivas; si unas son excitadoras, otras son inhibidoras, siempre que el conjunto esté configurado como 'esquema dinámico'.

Interviene luego una regla general que, una vez que la primera condición se cumple, va a permitir definir los umbrales para esa dinámica de las fuerzas y de los umbrales que están en el origen de las formas. Esa regla nada tiene de específico para el campo semiótico, puesto que es general en todas las morfologías dinámicas y se encuentra en todos los sistemas físicos susceptibles de evolucionar de manera *no lineal* : todo sistema físico no lineal sometido a determinadas fuerzas les opone dos *umbrales de inercia* ; (1) uno es el *umbral de remanencia*, que expresa la resistencia del sistema a la inversión de las fuerzas, a pasar de una fuerza a otra fuerza inversa, o, simplemente, a la aparición o desaparición de una fuerza; (2) otro es el *umbral de saturación*, que expresa la capacidad de resistencia del sistema a la aplicación de cada una de las fuerzas, y muy particularmente a sus variaciones de intensidad.

La *inercia*, definida por esos dos umbrales, es el mínimo necesario para poder pensar distintamente el cuerpo y las fuerzas que se ejercen sobre él y en él. En ausencia de esos umbrales de inercia, el cuerpo se confunde con las fuerzas que lo animan, y no se puede, entonces, considerar la emergencia de ninguna

morfología aislable e identificable. Puede, pues, ser considerada como una primera estructura modal, que determina y permite extraer un esquema de naturaleza actancial a partir de un sistema físico en devenir.

El umbral de remanencia le permite al cuerpo-actante resistir a la inversión, a la aparición o desaparición de una fuerza: proporciona a ese cuerpo la capacidad para operar diferencias. El umbral de saturación expresa la estabilidad morfológica del cuerpo-actante, su resistencia a las intensidades demasiado fuertes, así como a las deformaciones demasiado amplias que pudiera sufrir. Expresa, de esa manera, su capacidad para acceder a la iconicidad.

El principio de inercia remite, igualmente, a la experiencia elemental de la *pasividad* : lo propio del cuerpo-actante sería *poder-hacer*, por lo menos, la experiencia de su propia inercia, de *singularizarse* y de autonomizarse gracias a su resistencia a las presiones que padece. Pero como, por otra parte, los valores de esos umbrales de inercia (remanencia y saturación) son específicos de cada cuerpo y de cada sistema dinámico, se puede pensar que definen, más que la singularidad, la *identidad figural* de cada cuerpo-actante. *La inercia corporal proporciona, pues, al cuerpo-actante las propiedades figurales elementales: autonomía esquemática, singularidad e identidad*.

Además, la sucesión más o menos ritmada de la aplicación de fuerzas opuestas y alternadas implica al cuerpo-actante en un proceso sintagmático: este último solo es pensable si se supone que el sistema corporal dinámico está dotado de una memoria de las interacciones, constituida ella misma por la sucesión ordenada de las saturaciones y por las remanencias; a partir de ahí, el proceso puede ser considerado como irreversible. Esa memoria del cuerpo-actante, memoria de las interacciones anteriores, prefiguración de las interacciones posteriores, reclama una aproximación específica. En efecto, el principio de inercia, aplicado a la sintaxis figural de las semióticas-objeto, presupone la capacidad de la sustancia corporal para conservar la *huella* de las fuerzas, de las presiones y tensiones que ha sufrido, y de las interacciones en las que ha participado. La semiótica específica que reclama esa aproximación es la *semiótica de la huella*, y los dos umbrales de inercia son las modalidades que determinan las huellas sucesivas de las que estará constituida la identidad del cuerpo-actante.

Esa memoria de las interacciones proporciona al cuerpo-actante una capacidad de aprendizaje y de auto-construcción acumulativa. Y, en particular, aprendiendo a reconocer, a compensar y a gestionar las tensiones que soporta y que lo

animan, el cuerpo-actante arma, poco a poco, un campo sensorio-motor susceptible de acoger huellas de la memoria corporal y de someterlas a una primera distinción fórica (euforia/disforia), sobre la cual se apoyará la formación de las axiologías; a este respecto, la sensorio-motricidad puede ser considerada como un sub-sistema de control, que puede elevar o rebajar los umbrales de saturación y de remanencia[5].

El núcleo sensorio-motor

El principio de inercia permite comprender cómo el cuerpo-actante se distingue de las presiones que soporta y les opone una identidad en construcción. No permite, sin embargo, comprender cómo el cuerpo-actante contribuye a la transformación de los estados de cosas.

Desde la perspectiva que se diseña aquí, la autonomía y la identidad del actante son, pues, adquisiciones con el fondo de tensiones y presiones ejercidas sobre la *carne*, gracias a la memoria de las huellas acumuladas, que comprometen el devenir del *cuerpo propio*. Las mociones íntimas de la *carne*, pulsaciones, dilataciones y contracciones, están, a su vez, sometidas a los umbrales de saturación y de remanencia, que, al imponerles límites y una regulación general, las modalizan. Por ese hecho, se convierten en tolerables o en intolerables, en perceptibles o en imperceptibles, y concurren, de ese modo, a la coloración tímica de la experiencia, positiva o negativa. La aplicación del principio de inercia conduce, pues, igualmente, a la autonomía de la sensorio-motricidad: la energía carnal se distingue así de las tensiones que se ejercen sobre el cuerpo-actante, pues conlleva, a la vez, una intencionalidad y orientaciones axiológicas específicas. Esa es, precisamente, la razón por la que la sensorio-motricidad puede proporcionar al conjunto de nuestra relación sensible con el mundo una *orientación axiológica*.

Es también esa la razón por la cual, habiendo adquirido su autonomía, puede participar en la configuración de nuestra experiencia y de nuestro imaginario sensible proporcionándoles esquemas dinámicos que los hacen inteligibles. Las figuras de la degustación, por ejemplo, relatan un conflicto entre la materia que proporciona el contacto gustativo y las intensidades sensoriales: un vino 'áspero' pone en escena la difícil travesía de una materia resistente por un flujo que ella segmenta; una crema 'pastosa', en cambio, señala la viscosidad de un flujo de intensidad en una materia que lo absorbe y que lo neutraliza. Se ha podido mostrar también que la luz[6], al encontrar obstáculos materiales, podría ser

absorbida si el obstáculo es al menos parcialmente opaco, ser reflejada si el obstáculo devuelve el flujo de intensidad, o atravesarlo sin perjuicio si el obstáculo es transparente.

Asimismo, el lazo entre el olor y la materia viviente no necesita demostración, y sabemos que las categorizaciones olfativas más corrientes en las lenguas naturales –además de los nombres de las fuentes del olor– corresponden a las fases de ciclos de vida. Pero lo que nos interesa aquí es, más particularmente, cómo el proceso por el cual la materia viviente emite el efluvio olfativo es imaginado y representado en los discursos y en las prácticas. La 'obsesión' de la 'penetración por el olor' está asociada a la aprensión que proporciona el contacto íntimo de la carne con las emanaciones de otras carnes: en la época clásica, por ejemplo, los baños estaban proscritos en periodos de epidemias porque se suponía que abrían los poros de la piel y que, con eso, favorecían la penetración de la carne por efluvios malsanos. Esa aprensión reposa en una experiencia sensorio-motriz imaginaria, la de la corrupción de la carne propia por el olor.

Lo que hay que comprender, entonces, es la *corrupción*. Ese proceso imaginario de *corrupción* implicaría una modificación de las fuerzas que aseguran la cohesión de la materia viviente (cf. *supra*, a propósito de la cultura Tin, p. 17): las fuerzas dispersivas se imponen, la materia viviente se deshace y se dispersa, no opone ninguna inercia. El efluvio malsano transmitiría, supuestamente, esa modificación del equilibrio entre fuerzas dispersivas y fuerzas cohesivas de un cuerpo viviente al otro: el efluvio sano interviene en favor de las fuerzas cohesivas, y el efluvio malsano, en favor de las fuerzas dispersivas.

En ese micro-relato imaginario de la corrupción, el olor sería, pues, el agente de contaminación de una fuerza dispersiva, que implicaría un contagio entre cuerpos y carnes, el cual se presentaría al menos en dos etapas: (i) la disgregación propia de un cuerpo, por ejemplo, un cuerpo enfermo, (ii) emite en forma olfativa un vector superior de disgregación (una intensidad superior de las fuerzas dispersivas), que provoca, a su vez, (iii) la disgregación de otra carne (la de un cuerpo sano) por (iv) ajuste analógico de la fuerza dispersiva propia de esa otra carne con el principio de disgregación que le ha sido transmitido por el olor. La figura olfativa aparece, desde esta perspectiva, como el *producto de una modificación* del equilibrio entre fuerzas cohesivas y dispersivas aplicadas a la materia viviente, al mismo tiempo que como *el vehículo de una comunicación* por analogía y ajuste.

Un cuerpo 'imperfecto'

La esquematización narrativa tradicional presupone o un actante sin cuerpo, o un actante perfectamente dueño de su cuerpo, un cuerpo que, en ese caso, no hace sino lo que está programado, que no es, en suma, más que un lugar de efectuación pragmática de actos calculables a partir de un programa narrativo. Sabemos muy bien que ningún actor humano puede ser así programado, y que, por el contrario, la dramatización de la acción humana implica un cuerpo imperfecto, que amenaza en todo momento con escapar al control y al programa, y con imponer sus propias condiciones y exigencias. La dramatización del deporte de alto nivel, por ejemplo, no se contenta con el conflicto entre los adversarios; se alimenta con abundancia de defectos, de torpezas y de accidentes en las secuencias gestuales. Justamente eso hace que el relato deportivo sea un drama humano, y que la competición sea un combate entre hombres y no entre máquinas.

Tampoco en los discursos concretos se encuentran actores 'de papel' cuyo cuerpo sea perfectamente programable. Tenemos que interrogar, por consiguiente, la relación que existe entre la programación y las diversas suertes de la acción sin considerar *a priori* las segundas como escorias insignificantes de la primera: actos fallidos, advertencias y negligencias; esas formas aparentemente inacabadas de la acción no dejan de producir sentido, aunque no sea más que en la dimensión afectiva de los discursos, y porque manifiestan la existencia de otros recorridos distintos de aquellos que son dictados por el programa narrativo dominante.

Si la programación puede ser definida como una forma de coerción externa, las iniciativas del cuerpo-actante expresan su margen de libertad, una libertad individualizante, que haría posibles tanto las 'fallas' de la acción como la belleza del gesto. Si la programación del actante es considerada como una de las presiones que se ejercen sobre su cuerpo, entonces la *inercia* que, recordémoslo, asegura individuación, constituiría una forma de resistencia (por *saturación* o por *remanencia*) a esa presión, sea ejercida desde el exterior (actante heterónomo) o desde el interior (actante autónomo).

Para abordar esas cuestiones, nos proponemos examinar un cuento africano, titulado “So y la Cíclope”, donde estas cuestiones juegan un rol decisivo.

SO Y LA CÍCLOPE

Los recursos de la selva no se pueden realmente enumerar. Ofrece todo el año, a los que lo desean y que tienen el coraje de buscarlo, plantas, raíces, frutas comestibles. Ahora es la estación en la que los frutos de *ndengi* están maduros, ¡no se puede dejar pasar esa oportunidad!

Justamente, las niñas del pueblo se acaban de reunir, cada cual con su palangana, para ir a recoger frutos del *ndengi*. La larga fila sinuosa de niñas se pone en marcha y toma la dirección del río cantando, riendo y bromeando a grandes y alegres gritos. Basta con seguir la orilla para encontrar fácilmente un *ndengi* de cuando en cuando.

Antes de ponerse a recoger los frutos, objeto de su recolección, las niñas se detienen a la sombra de un gran árbol, muy cerca del agua, para descansar un poco. Se sientan en círculo a fin de poder conversar con más facilidad, y dejan sus palanganas junto a ellas.

Una de las niñas, a la que llaman So, toma su palangana, la voltea y se sienta encima, pues se halla más a gusto que sentada en el suelo. Sus amigas la recriminan:

—¡So! No debes sentarte sobre la palangana de tu madre. Eso no está bien, pues, haciendo eso, faltas el respeto a tu madre.

—¿Y qué? —dijo So—. No tienen por qué molestarse, pues no voy a estar sentada aquí sin moverme; miren, tengo sed, y ahora mismo voy a sacar agua del río.

Se levantó enseguida, tomó su palangana y se metió al río hasta que el agua le llegó a las pantorrillas. Se inclinó para llenar la palangana, pero perdió el equilibrio, y, al intentar levantarse, soltó la palangana y se la llevó la corriente, bastante fuerte en aquel sitio. La palangana navegó por largo tiempo siguiendo el curso de las aguas. Finalmente, llegó donde la Cíclope, una suerte de monstruo atemorizante que deambula por el bosque y por las orillas de los ríos, enorme mujer con un solo ojo en medio de la frente, y que tiene la detestable costumbre de devorar a las personas que encuentra en su camino y que puede atrapar.

Durante ese tiempo, las demás niñas hacen su provisión de frutos de *ndengi*, excepto So, que no tiene ya su palangana para llevarlos. Terminada la recolección, las niñas regresan al pueblo.

Cuando So, un tanto avergonzada, llegó a su casa, su madre, asombrada de verla con los brazos colgando, le pregunta:

—¿Dónde están los frutos de ndengi *que tenías que recoger?—*

¡ Madre! No he podido recogerlos ni traerlos porque me quedé sin palangana.

—¿ Cómo? ¿Dónde está la palangana que te entregué? Bien sabes lo mucho que yo la quería.

—La perdí cuando quise sacar agua del río. Se me escapó de las manos y se la llevó la corriente.—

¡ Así que has perdido mi palangana! ¡Vete inmediatamente a buscarla! ¡Apresúrate! ¡ Y no vuelvas hasta que no la hayas encontrado!

Y, para expresar su descontento, su madre le dio una bofetada.

So, llorando, volvió a la orilla del río, desató una piragua y la dirigió al medio de este. Se dejó llevar por la corriente, vigilando las orillas para ver si la palangana había quedado atrapada por las raíces o por las hierbas acuáticas. Pero no la vio.

A una vuelta del río, escuchó una voz que la llamaba; ella miró con toda atención. Era una mujer vieja, parada en la orilla, que le hacía señas para que se acercara. So, hábilmente, condujo la piragua con la ayuda de su remo hacia la orilla. Al acercarse, constató que la vieja estaba cubierta de llagas purulentas. La vieja la esperó y, cuando So echó pie a tierra, le dijo:

—Mi pequeña, ¿quieres hacerme un favor? Toma un bastón, golpea mis llagas y luego echa encima un poco de remedio.

—Madrecita —respondió So—, ven aquí, junto a mí. Te voy a curar enseguida.

Y, delicadamente, levantó con suavidad las costras de las llagas, las lavó con sumo cuidado y extendió el remedio encima. En agradecimiento, la vieja le preparó un gran pescado de sabor exquisito, bañado con una salsa deliciosa. So, abierto el apetito por el olor del pescado, se lo comió todo. Luego, la vieja le dijo:

— ¿ Y dónde vas así tú sola?

—Dejé escapar la palangana de mi madre y el río se la llevó. Mi madre, encolerizada, me ordenó que fuera a buscarla y que la llevase de nuevo a casa.

—La Cíclope, que vive un poco más lejos, seguramente que ha recogido tu palangana. No temas. Vete ahora y, cuando veas la piragua de la Cíclope, vete a interceptarla con la tuya. Cuando pretenda matarte, tú le dirás: ' Madre, yo soy la que estaba perdida, aquí estoy de vuelta ', *y entonces ella te dejará*.

So agradeció a la vieja señora, volvió a su piragua y se dejó llevar de nuevo por la corriente. El día comenzaba a caer cuando, de repente, ante ella, apareció la piragua de la Cíclope. So, al ver ese monstruo que la miraba cruelmente con su único ojo, sintió que se le paralizaba el corazón; pero, acordándose de las recomendaciones de la vieja señora, dio un fuerte impulso a su piragua y fue directamente a interceptar la de la Cíclope.

Esta se tambaleó y se puso a gritar:

—¡Voy a matarte!

—Madre, yo soy la que estaba perdida, aquí estoy de vuelta.

Instantáneamente, el rayo cruel del ojo de la Cíclope se apagó. Cogió a la niña de la mano y la llevo a su casa; preparó la cena y la compartió con So. Después, le asignó una cama para pasar la noche. Cuando la oscuridad ya era completa, se acercó a So con intención de matarla. La niña, que no dormía aún, al verla tan cerca, gritó:

—¿ Qué pasa? Madre, yo soy la que estaba perdida, aquí estoy de vuelta.

La Cíclope, entonces, se alejó gruñendo. Varias veces, durante la noche, se repitió la misma escena: la Cíclope se acercaba con intención de matar a la niña, pero esta, cada vez, la detenía con la misma frase. Finalmente, amaneció el nuevo día para gran consuelo de So. La Cíclope calentó las sobras de la cena de la víspera. Después de haber comido, le dijo a la niña:

—Ven conmigo al bosque.

—No, madre, no voy a ir al bosque —respondió So, desconfiada.

—Bueno, iré yo sola. Pero seguramente tendré sed cuando vuelva. Vete a sacar agua con esto y guárdala dentro para mí.

Y le dio un tamiz a la niña. Era, indudablemente, una prueba imposible de realizar; el fracaso hubiera permitido a la Cíclope castigar a la niña y matarla. La Cíclope se fue al bosque y So bajó al río. Trató en vano, durante un rato, de sacar agua. Ante la inutilidad de sus esfuerzos, renunció a la tarea y regresó a casa de la Cíclope.

La Cíclope no había regresado todavía, así que So pudo registrar a su gusto, y pronto encontró la palangana de su madre y se apoderó de ella. Luego, huyó, saltó a su piragua y, a grandes golpes de remo, tomó el camino de regreso. La Cíclope, al no encontrar a So a su regreso, salió en persecución de la niña. Pero esta le llevaba tal ventaja que la Cíclope no pudo alcanzarla, y, gruñendo de rabia, volvió a su casa.

Un poco más tarde, la madre de So coge la escudilla de la niña para ir a pescar. La escudilla se le escurre de las manos y es arrastrada por la corriente. Cuando So vio a su madre volver sin su escudilla, le preguntó:

—¡Madre! ¿Dónde está mi escudilla?

—Se me ha caído en el río y no he podido atraparla, la corriente se la ha llevado.

—Pues vete inmediatamente a traérmela, ya sabes cuánto la quiero.

Renegando, la madre de So tomó una piragua y partió en busca de la escudilla. Cuando la vieja la llamó y le rogó que se acercara para lavar sus llagas, la madre de So le respondió con dureza que ella no había ido hasta allí para curar las llagas de una vieja a la que ni siquiera conocía. Y siguió su camino sin detenerse. La vieja no le indicó, pues, lo que convenía hacer al encontrarse con la Cíclope.

Poco tiempo después, la madre de So se encontró cara a cara con la Cíclope, cuya piragua interceptó. Paralizada por el terror, no se movió, no dijo nada. La Cíclope la atravesó entonces con su cuchillo arrojadizo, la mató, la despedazó, la coció y la comió.

Cuentos del bosque, recogidos por
J. M. C. Thomas, colección *Fleuve et Flamme*, CNL, Edicef.

“So y la Cíclope” se halla en la intersección de dos familias de cuentos bien conocidas: la de Cenicienta (la madre injusta y la hija rehabilitada) y la de Caperucita Roja (una tarea doméstica que transforma en prueba el encuentro del lobo o de la ogresa [según las versiones])[7]. Resumamos en pocas líneas. Una niña es enviada por su madre a recoger frutos en el bosque con una palangana; va allí en compañía de otras niñas del lugar; se le escapa de las manos cuando la está lavando en el río y retorna a su casa sin la palangana, por lo que su madre la castiga y la obliga a volver al río a recuperar el recipiente, y le prohíbe regresar sin la palangana. En el camino, se detiene junto a una anciana repugnante, sucia y enferma, a la que cuida con solicitud. En recompensa, la vieja señora le enseña la fórmula que le permitirá escapar de la Cíclope, que tratará de matarla. So utiliza la fórmula cuando se encuentra con la Cíclope, escapa y recupera el recipiente que tanto quiere su madre. Ahora, su madre va a pescar y lleva la escudilla preferida de So; se le va de las manos, la lleva la corriente y su hija le exige que vaya a buscar su escudilla preferida. La madre parte en busca del recipiente, se niega a curar a la anciana enferma que se lo pide, se encuentra con la Cíclope, y, como no dispone de la fórmula mágica de la vieja, la Cíclope la mata y la devora.

El conjunto del cuento (así como de los cuentos tipos de referencia) está animado por los errores sucesivos de los protagonistas. Distinguimos aquí dos tipos: (1) los errores de los destinadores, y (2) los errores de los actantes sujetos.

Los *errores de los destinadores* revelan la ausencia de discernimiento: la naturaleza ofrece sus beneficios a todos los que piensan en servirse de ellos, en todo tiempo y para todo el mundo; la Cíclope da muerte a todos aquellos que pasan a su alcance, sin distinción de méritos o de deméritos; la madre castiga a su hija fuera de toda proporción por la falta cometida, y la hija hace lo mismo con su madre; la Cíclope no olvida lo que le dicen ni lo que hace, etc. La cuantificación de los sujetos (cualquiera, nadie) como la de los objetos (todo, nada, cualquier cosa) es la expresión semántica de esa ausencia de discernimiento, e impide la puesta en marcha de cualquier sistema de valores. Los errores de los destinadores aparecen ahora como acciones reflejas que no tienen en cuenta las propiedades particulares de los actantes sujetos ni las presiones locales ejercidas provisional o accidentalmente por el entorno. Se podría considerar que esos cuerpos-actantes destinadores *resisten por remanencia*[8].

Los errores de los actantes sujetos son igualmente diversos y recurrentes. Por ejemplo, los instrumentos que utilizan para cumplir sus tareas son siempre desviados de su uso canónico: la niña parte a recoger frutas con una palangana [y no con una cesta], la usa para sentarse [luego, la usa para sacar agua del río]; la madre va a pescar con una escudilla [y no con una red], la deja escapar en el río y se la lleva la corriente; la Cíclope, finalmente, le pide a la niña que saque agua del río con un tamiz. Sea en forma de recategorizaciones temáticas (el recipiente se convierte en asiento o en un flotador; el tamiz se convierte en recipiente, etc.) o en forma de programas de uso no conformes, especie de desviaciones o de retrasos (sentarse en lugar de recoger frutas, detenerse para asistir a una anciana), todas la peripecias proceden de un error, de una torpeza, de una inadvertencia y, globalmente, de una acción no programada. Además, es So la que, por su parte, comete la mayor parte de ellos, y quien, por venganza, impone a su madre la prueba en cuyo curso cometerá muchos errores fatales.

Los *errores de los cuerpos-actantes sujetos* resultan de otro tipo de resistencia corporal, la *resistencia por saturación*, la resistencia a la aplicación de presiones sucesivas y acumuladas de programación: la saturación, en efecto, es esa dimensión de la inercia por la cual los cuerpos atenúan o absorben la intensidad de las fuerzas que se ejercen sobre ellos.

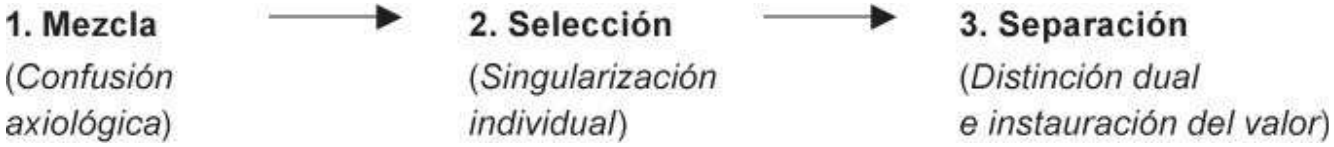
Puesto que todo comienza aquí por prescripciones (ir a recoger frutas, ir a pescar, ir a buscar la palangana o la escudilla perdidas) que se supone que programan a los actantes, tendríamos que ver con procesos de *desprogramación sistemática de los cuerpos actantes*, en los que el cuerpo de cada uno de ellos impondría otros ritmos (detenciones, precipitaciones, etc.) y otras exigencias (hambre, fatiga, compasión, etc.).

Además, la desprogramación *singulariza* al actante. Se puede apreciar, por ejemplo, de qué manera se singulariza So al sentarse en la palangana de su madre: se distingue así, claramente, del grupo de niñas que la acompañan y que le reprochan, justamente, ese comportamiento singular. Asimismo, se singulariza deteniéndose donde la anciana enferma; expresa, en fin, su singularidad ante la Cíclope al utilizar la fórmula ritual, ¡y cuán singularizante!, ' *Yo soy aquella que se había perdido, y heme aquí que he vuelto* '[9].

Ahora bien, en este breve cuento, el problema por resolver no es el de la restauración de un orden comprometido, sino el de la restauración de las condiciones de posibilidad de sistemas de valores: ciertamente, es necesario

inventar un nuevo sistema de valores, pero antes hace falta, como condición de posibilidad de ese nuevo sistema de valores, restaurar *una capacidad mínima de discernimiento y de distinción*. Eso es exactamente lo que permite la aplicación de los dos umbrales de inercia (remanencia y saturación): una instauración (o una restauración) de la diferencia en el seno de una dinámica corporal.

La *singularización* del recorrido del actante So, constituido de resistencias y de impulsiones, participa de esa restauración: ella introduce la primera distinción emergente, la de una singularidad respecto a una masa indistinta. A partir de ese momento, se desprende un nuevo esquema narrativo, diferente del esquema de la búsqueda, y que denominamos el *esquema de selección axiológica* :



Eso que hemos llamado 'desprogramación', y que se manifiesta por una sucesión de peripecias provocadas por actos fallidos y por torpezas, se analiza, pues, al mismo tiempo, como una suspensión de programas de búsqueda y como la emergencia de una singularidad, necesaria para la puesta en marcha de la selección axiológica. En ese sentido, cada punto de bifurcación narrativa se abre sobre la multiplicidad de posibles, y el conjunto de esos puntos de bifurcación funciona entonces como un filtro en vista de la selección axiológica.

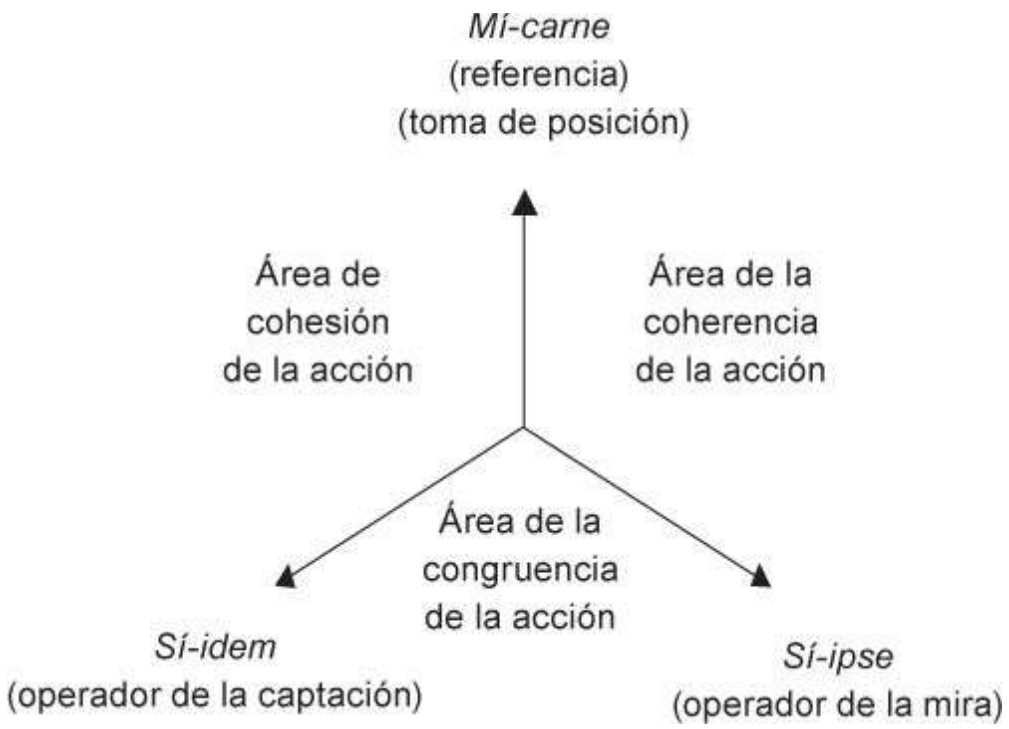
La nueva esquematización no es incompatible con un esquema de búsqueda más profundo, y que confirma el anclaje corporal de la sintaxis narrativa. Esa búsqueda, en efecto, sería la de la supervivencia física: hambre y alimento, sed y saciedad, salud y enfermedad, vida y muerte; tales son los desafíos subyacentes y evocados sin cesar. Frente a un grupo de destinadores deficientes, la supervivencia se convierte en un problema por resolver, y la solución reside en la suspensión de todos los roles y de todos los programas canónicos, y en la invención de una nueva singularidad, de manera que, útilmente, pudiera ser comparada con la elección de una víctima emisaria (aunque con este matiz: que la singularidad sea aquí salvadora sin ser sacrificada). Desde esta perspectiva, el esquema de selección axiológica es una fase necesaria del *esquema de supervivencia*.

Las tres instancias del cuerpo-actante

El *Mí-carne* es la instancia de referencia, la identidad postulada, aunque siempre susceptible de desplazarse, así como la sede y la fuente de la sensorio-motricidad; es también el sistema material cuya inercia puede manifestarse sea por *remanencia*, sea por *saturación*.

El *Sí-cuerpo* es la instancia que se refiere al *Mí-carne* (de ahí su carácter reflejo y la elección del pronombre reflexivo para designarlo) y a la sensorio-motricidad para obedecerla o contradecirla, para acompañarla o para evitarla; es, pues, la identidad en construcción en el ejercicio mismo del quehacer semiótico. Si distinguimos los dos tipos de **Sí**, opondremos lo siguiente: (1) la identidad que otorgan los *roles* (*Sí-idem*), cuyo modo de producción implica el recubrimiento por cada nueva fase de desarrollo, y que asume las operaciones que dependen de la *captación* (*saisie*); (2) la identidad que proporcionan las *actitudes* (*Sí-ipse*), cuyo modo de construcción se basa en la acumulación progresiva de rasgos transitorios, sabiendo que, con cada identidad transitoria, el actante se descubre como un *otro* ; este tipo de **Sí** asume las operaciones que dependen de la *mira* (*visée*).

Los tres tipos de identidad que permiten describir el devenir del cuerpo-actante remiten, por consiguiente, a tres operaciones semióticas de base: la *toma de posición* y la *referencia* (por el *Mí-carne*), la *captación* (por el *Sí-idem*) y la *mira* (por el *Sí-ipse*). Como esas tres operaciones son las homólogas semióticas de las diferentes presiones y tensiones evocadas más arriba, entran en interacción en el modelo de la producción del acto, presentado aquí en forma de un punto con tres vectores:



Las tres zonas de correlación definen y caracterizan tres tipos de esquemas reguladores de los actos 'encarnados': la *cohesión* de la acción reposa en la confrontación entre, por un lado, las diferentes fases del *Mí-carne*, y, por otro, el principio de repetición-similitud que caracteriza al *Sí-idem*. La *coherencia* de la acción se basa en la conducción de las fases del *Mí-carne* por el principio de mira permanente que caracteriza al *Sí-ipse*. La *congruencia* de la acción resulta de la confrontación entre los dos modos de construcción del **Sí** (la repetición de *roles* similares, por un lado, y la permanencia de la *mira*, por el otro). La congruencia, en suma, sería la resultante de la cohesión y de la coherencia.

El desarrollo del modelo consiste, entonces, en explorar las diferentes posibilidades de correlaciones tensivas entre esos tres tipos de valencias[10]. En cada una de las zonas de correlación, se encuentran posiciones débiles (articuladas por los grados débiles de las valencias) y posiciones fuertes (articuladas por los grados más fuertes de las valencias). De ese hecho, en este modelo de tres valencias, se obtienen tres zonas de valencias débiles (en el centro del esquema), donde el acto emerge apenas en ausencia de presiones y de impulsiones del **Mí** o del **Sí**, y ocho zonas de valencias fuertes (por el contorno del esquema), que se pueden reagrupar en tres grandes tipos, según estén dominados por el *Mí-carne*, por el *Sí-idem* o por el *Sí-ipse*.

1. *La zona en la que el **Mí** domina* es la de los *esquemas de emergencia axiológica*. En el seno del desorden de los actos no programados, de un

encadenamiento de torpezas, de actos fallidos o de negligencias, el ***Mí*** retoma la iniciativa para fijar su singularidad referencial, a la vez contra las tensiones de repetición del *Sí-idem* y en contra de las tensiones teleológicas del *Sí-ipse*. El esquema narrativo de la *selección axiológica* (cf. *supra*, 'So y la Cíclope') es una realización posible. Generalizando un poco, podríamos decir que, en esa zona, es preciso desprogramar la acción para poder redistribuir sus valores: esa sería el área de la *invención de los sistemas de valores*, de la emergencia de axiologías y de nuevos horizontes de la acción. A título de ilustración, se podría considerar que los *relatos de errancia* (los *road movies*, especialmente) pertenecerían a esa zona, puesto que la errancia se presenta concretamente como la suspensión de la búsqueda, y como una renuncia a los programas y a las 'miras' establecidas.

2. *La zona en la que el* ***Sí-idem*** *domina* es la de *la programación del cuerpo-actante*, aquella en la que la identidad, definida por repetición y similitud, controla, a la vez, las tensiones individualizantes del ***Mí*** y las tensiones teleológicas del ***Sí-ipse***. En esa zona, debe ser definido *a priori*, o reconocido *a posteriori*, lo que deberá ser repetido como rol para que el recorrido del actante tenga un sentido. En esas condiciones, el cuerpo-actante sufre una especialización restrictiva (está conforme con el rol programado), 'repite su lección' y aplica sus *scripts* (apuntes). En ese sentido, esa zona donde la *memoria* semiótica del actante está consagrada por completo a su programación es también la de la *eficacia* y la de la economía narrativa.

3. *La zona donde el* ***Sí-ipse*** *domina* es la de *la construcción en devenir del cuerpo-actante*, y la tensión teleológica se impone, a la vez, a las tensiones individualizantes del ***Mí*** y a las exigencias de repetición y de similitud del ***Sí-idem***. El recorrido del actante procede, entonces, conforme a la definición de una 'mira' y de una *actitud* que, según los casos, será una imagen-meta, un modelo, un simulacro, una esperanza o un ideal. Esa sería, en cierto modo, la zona de la ética narrativa, donde se desarrollarían los relatos de aprendizaje, de conversión y de búsqueda de ideales.

El modelo de producción del acto es también un modelo sintagmático, susceptible de ser recorrido con ocasión de cambios en los regímenes narrativos. Cuando las tensiones identitarias del actante se invierten, cuando los equilibrios se modifican, entonces se cambia de régimen narrativo. En la historia de 'So y la Cíclope', se advierte que So olvida a cada momento el programa que se le ha impuesto para acceder a la *selección axiológica* : se singulariza por suspender el principio de repetición de los roles, por un lado; por renunciar a las 'miras'

éticas, por otro, y por borrar las huellas afectivas y morales, a fin de dejar libre curso a la invención de un recorrido imprevisible a través de una sucesión de accidentes que se apoyan en los impulsos del ***Mí-carne*** (fatiga y búsqueda del confort, torpezas, compasión, venganza, etc.). De la misma manera, la Cíclope debe, a cada momento, olvidar el instante precedente para dejar que se exprese la necesidad contingente de matar.

Estas breves sugerencias invitan a volver a desplazar la diversidad de la esquematización narrativa gracias a la distinción entre tres grandes regímenes narrativos, que se basan, a su vez, en las tensiones que se producen entre las tres instancias de los cuerpos-actantes. Ese nuevo despliegue permite hacer un lugar, al lado de la *programación*, al *error*, al *acto fallido*, a la *torpeza,* al *accidente* y al *lapsus*, claro está.

En efecto, en el modelo que acabamos de proponer, lejos de señalar una deficiencia del actante o una perturbación insignificante de la lógica narrativa, esas formas aparentemente no logradas de la acción emprendida indican, por el contrario, que el actante está sometido siempre al control interno de las instancias que lo componen, y a las tensiones que se producen entre esas instancias, aunque de manera distinta que aquella que define la acción programada. Esas otras formas de la acción son, pues, legítimamente esquematizables y significantes.

II. El lapsus[1]

INTRODUCCIÓN

Los lapsus aparecen en la cadena del discurso como errores respecto a una supuesta programación discursiva, pero Freud nos ha enseñado que, como todos los actos fallidos, los lapsus eran enunciaciones logradas. Su carácter aparentemente imprevisible no impide encontrar regularidades en los fenómenos que se hallan en la base de su producción, ni, justamente, interrogarse sobre las propiedades de la instancia que los produce. La enunciación oral es también la enunciación en acto, realizada por un cuerpo-actante, y ese acto y ese cuerpo-actante están sometidos, como los evocados en el capítulo precedente, a las tensiones entre el *Mí-carne* y el *Sí-cuerpo*, y a las fluctuaciones de sus equilibrios.

Las aproximaciones clásicas al lapsus en lingüística, sean distribucionales, que desembocan en una tipología de mecanismos de sustitución y de contaminación fonéticas, o sean generativas y cognitivas, que apuntan a una explicación formal de los mecanismos de error, son todas confrontadas, a la vez, con el rol del cuerpo en la enunciación (en especial con el aparato articulador) y con la cuestión de los límites de la zona afectada por el lapsus. Esas aproximaciones, en efecto, focalizan la palabra, el sintagma, el grupo entonativo o la frase, mientras que –tal será nuestra hipótesis– *el lapsus es principalmente un fenómeno de discurso*, firmemente anclado en los procesos de producción de la significación e indisociable de las manifestaciones corporales de intencionalidad.

Además, las aproximaciones más corrientes ponen en evidencia una constante fundamental: los mecanismos productores del lapsus no difieren de aquellos que producen enunciados más conformes. Por ejemplo, a partir del siglo XIX, se ha señalado que las sustituciones y contaminaciones fonéticas propias de los lapsus son idénticas a aquellas que presiden la evolución de las lenguas mismas y que se invocan regularmente para explicar los fenómenos reguladores del discurso (*intención* y *atención*, principalmente, cf. *infra*). Más recientemente, el estudio del lapsus ha dado lugar incluso a la edificación de modelos cognitivos de producción de la palabra en general. Es siempre el cuerpo-actante el que está en cuestión en las transformaciones diacrónicas, en la producción de la palabra y en

la del lapsus, un cuerpo-actante sometido a presiones (intención y atención), y que, por ese hecho, produce enunciaciones encarnadas bajo el control de los umbrales de remanencia y de saturación.

La aproximación psicoanalítica invoca también al cuerpo, aunque desde otro punto de vista: se esfuerza, como vamos a ver, por remontar hasta un 'nudo' somático-psíquico siguiendo las etapas de cadenas causales que son infalsables, pero que presuponen igualmente conflictos y equilibrios entre diferentes tipos de presiones. Al insistir en la asociación específica de dos propiedades del lapsus, a saber, (i) el rol de la *condensación* y del *desplazamiento*, y (ii) el rol del *conflicto* entre configuraciones somático-psíquicas, la aproximación freudiana inscribe deliberadamente el lapsus en el seno de procesos discursivos de amplio alcance.

Es cierto que el lapsus desestabiliza nuestra concepción estándar del lenguaje, sobre todo su función de comunicación, y también la del discurso, así como nuestra capacidad para reconocer en él, bajo la influencia de la tradición retórica de las artes de la palabra, un desarrollo lineal organizado, estrategias, una planificación, proyectos, metas y medios para conseguirlas. Nos obliga, por ese hecho, a tomar en consideración la eficiencia de las presiones corporales, y toda la diversidad de tipos de actos enunciativos que de eso se derivan.

APROXIMACIONES Y PROBLEMÁTICAS LINGÜÍSTICAS

Definiciones lingüísticas del lapsus

Los lingüistas definen el lapsus, en la mayoría de los casos, como la aparición de una palabra, de una expresión o de un fragmento de expresión en lugar de otro en el curso ordinario de una enunciación y bajo el efecto de un incidente articulatorio. Lo más frecuente es que el lapsus se identifique por su mecanismo supuesto: *slip of the tongue*, dice R. Wells[2]; *telescoping*, dice A. A. Hill[3], o *telescopage syntaxique*, precisan J. Boutet y P. Fiala[4]. Ese mecanismo apela al cuerpo enunciante (a la lengua que resbala), o sea, al cuerpo mismo de la palabra (cadenas de materia sonora que chocan frontalmente con otras). Todo pasa como si, de ordinario, el cuerpo (la lengua, los órganos de articulación) fuera, en cierta suerte, transparente a su uso programado, mientras que, en el lapsus, se señalasen a nuestra atención y recuperasen una libertad de iniciativa.

Desde el punto de vista de la recepción, el lapsus se presenta globalmente como una *sustitución*. Pero si definimos el lapsus como una expresión que aparece en lugar de otra, nos ponemos de acuerdo implícitamente sobre el hecho de que esa otra expresión era previsible o, por lo menos, identificable a través de la que aparece en su lugar. Se hace, entonces, demasiado caso de la previsibilidad del discurso en devenir, como si todo estuviera más o menos regulado de antemano, y como si el lapsus fuera una excepción a un programa de enunciación; como si la enunciación, en el curso normal de las cosas, no pudiera tener otra iniciativa que la de planificarse a sí misma. Se podría, a ese respecto, como lo hace S. G. Nooteboom[5], oponer *intended words* y *wrongly chosen word*. Sin embargo, definir el lapsus como un segmento de discurso que no sería intencional no tiene ningún alcance operatorio, puesto que habría que decir, primero, en qué se reconocen los segmentos intencionales para renunciar tan pronto a reconocer alguna dimensión significante a segmentos no intencionales: la circularidad del razonamiento lo condena de antemano.

Volvamos, pues, a la *sustitución*. Esa operación, de uso muy general en lingüística, es el criterio mismo de la pertinencia: una sustitución que se produce en un lugar preciso de la cadena del discurso es declarada pertinente si y solamente si afecta a la vez a la expresión y al contenido, y si produce efectos en otros lugares de la cadena (principio de *isotopía*). Se llama, entonces, *conmutación*, porque, presente en uno de los dos planos del lenguaje (expresión o contenido), exige *ipso facto* una modificación en el otro plano. La pertinencia (¡y no la *intención*!) de la sustitución se reconoce por su doble repercusión: repercusión sintáctica (en otra parte del discurso) y repercusión semántica (en el otro plano del lenguaje).

Ahora bien, el lapsus es una sustitución que, si fuera pertinente en ese sentido, debería producir modificaciones en cadena, puesto que la modificación fonética que suscita implica siempre una modificación semántica: otro sentido o un sinsentido, poco importa, por lo menos un embrollo o una ruptura de isotopía. Sin embargo, el lapsus queda como algo accidental y aislado; como lo hace notar I. Fénoglio, un lapsus repetido se convierte en un juego de palabras[6]. A lo que se podría añadir que un lapsus prolongado (o seguido, *filé*, como se dice de una metáfora) se convierte en una astucia o en una broma, o sea, un discurso de doble sentido.

El lapsus sería, pues, *una sustitución cuya pertinencia sería incompleta* : una conmutación abortada, en suma, o, si se prefiere una versión más optimista, una

conmutación emergente, pero que *se queda corta y sin futuro*. Se diría entonces que una presión se ejerce con vistas a una conmutación completa, y que esa presión resulta insuficiente para producir la reacción en cadena que tendríamos derecho a esperar. Irreductiblemente localizado, circunscrito y sin porvenir, el lapsus manifiesta, en suma, la victoria efímera de una fuerza de enunciación sobre otra, aunque una victoria inmediatamente puesta en cuestión, y que no es tomada a cargo por el discurso en construcción. Estaríamos tentados a decir, en referencia a las dos instancias del cuerpo-actante, que es entonces el cuerpo-carne, el **Mí**, el que se expresa, pero que no logra imponerse en la cadena del discurso porque le falta el apoyo del **Sí**, que aseguraría la propagación sintagmática de la conmutación. Volveremos sobre esto.

Índices y demarcaciones del lapsus

Se plantea entonces la cuestión de los criterios de identificación de eso que acabamos de llamar *conmutación incompleta* (abortada, emergente, localizada, accidental): son los índices demarcativos del lapsus.

La *síncopa rítmica* es uno de ellos; presenta dos facetas: una faceta segmental (una breve *detención*, una desligadura a la derecha del lapsus) y una faceta supra-segmental (una baja de entonación en toda o en parte de la expresión), que será tanto más reconocible cuanto más suprima un acento de grupo. La *autocorrección* (o bien, como mínimo, el *auto-stop*[7], como dice B.-N. Grunig) es otro, con lo que el locutor señala la sustitución, la rechaza y la invierte. En fin, la *demarcación ritual* (*bueno, ah, no, perdón, disculpen, quería decir*…), que precede eventualmente a la autocorrección, señala, al menos, la toma de conciencia por el locutor mismo de la sustitución anterior.

Síncopa rítmica, autocorrección o *demarcación ritual* son solo índices (señalan el lapsus), sin pertenecer directamente a la figura del lapsus: el oyente, alertado, puede acogerse al accidente y comprometerse con la interpretación. Esas marcas tendrían, en ese caso, como lo propone C. F. Hockett[8], el estatuto de *metalapsus* : un acompañamiento del mecanismo de sustitución que se señala al hacerse. Pero esas marcas siguen siendo facultativas, y están ausentes en múltiples lapsus estruendosos y obstinados. Aparecen también en otros ambientes que no son los de los lapsus. En el registro de la meta-enunciación, en efecto, convendrían igualmente a todo segmento de discurso mal o débilmente asumido por el locutor, y hasta, tal vez, mejor que al lapsus en sentido estricto.

Su estatuto meta-enunciativo presupone, al menos, la actividad de una instancia de control, que manifiesta justamente su actividad en el momento mismo en que cae en falta. Ese *control meta-enunciativo* tiene algo de ético y de pasional a la vez: en esos azares de la *asunción*, el *ethos* del cuerpo-actante queda expuesto, y los índices demarcativos manifiestan todos la incomodidad, la excusa, la reticencia; se supone que la instancia de discurso, en todo momento, se reconoce en el propósito que tiene, y justamente, en el lapsus, se desconoce o finge no reconocerse. La demarcación es también un rechazo de esa otra incongruencia que acaba de manifestarse. La *síncopa rítmica* señala una ligera baja de asunción, concomitante con la enunciación del lapsus, que podría explicarse simplemente por la percepción de un conflicto sensorio-motor entre dos articulaciones fonéticas; la *demarcación ritual* señala la suspensión provisional de la asunción, y la *autocorrección*, su denegación retroactiva.

La naturaleza y el significado de esas demarcaciones muestran igualmente que el lapsus pone en juego la dimensión suprasegmental de la palabra y los contenidos modales de la asunción del discurso. Cuando referimos esos índices demarcativos a fenómenos como el *debilitamiento de la asunción enunciativa*, estamos solicitando, en efecto, valencias discursivas del plano del contenido, valencias de *intensidad* y de *cantidad*, que son los correlatos de las presiones a las que se ve sometido el cuerpo-actante, presiones de compromiso y de descompromiso en la producción de la cadena discursiva. Esta hipótesis está conforme con algunas observaciones de los fonetistas, que han constatado que el tramo de un lapsus es el *palmo* (*l'empan*) (el tamaño de la secuencia perturbada), y que coincide lo más frecuentemente con la *unidad entonativa* (de seis a doce sílabas en promedio) cuando el lapsus recae sobre uno o varios fonemas, o con el *grupo acentual* (de dos a cuatro sílabas) cuando recae solamente sobre rasgos fonológicos[9]. Las unidades entonativas y acentuales están ellas mismas delimitadas por puntos críticos de la producción corporal del discurso (unidades de respiración, de tonalidad o de marcación intensiva), y por eso se comprende que el lapsus esté fuertemente asociado al control corporal que ejerce sobre esos segmentos de discurso.

Mecanismos del 'deslizamiento de lengua'

La descripción de los mecanismos fonéticos y sintácticos del lapsus aparece ya en R. Meringer[10], cuyos trabajos fueron retomados por Freud en el capítulo 'Lapsus' de su *Psicopatología de la vida cotidiana.* Tales son la interversión *, la

anticipación, la usurpación anticipada, la prolongación superflua, la contaminación, la sustitución pura y simple.

Esa tipología no ha cambiado nada después de cien años, puesto que la lista propuesta por Rossi y Peter-Defare[11] es la siguiente: la *amalgama* (cf. 'Un discurso ébouristoufflant'), la *haplología* (cf. 'La eligilité'), la *omisión* (cf. 'Un sevise de porcelaine'), la *inserción* (cf. 'Le crapitaine des pompiers'), la *interversión* (cf. 'Il a digéré sa lettre de démission'), la *sustitución fonética* (cf. 'Une evolution histerique').

Además, la mayor parte de lingüistas retoma la distinción entre *lapsus fonético* y *lapsus semántico*. Para el primero, consideran un 'palmo' [*empan*] (cf. *supra*), el *blanco* (la expresión puesta en la 'mira' y perturbada) y el *efecto lexical* (el error puede desembocar en una palabra atestiguada). Para el segundo, que es una sustitución sin parentesco fonético, no se toman en cuenta más que las modificaciones sémicas e isotópicas.

Algunos elementos de la problemática

El lapsus obedece a las leyes de la lengua y del discurso

En primer lugar, los mecanismos inventariados por la tradición lingüística no difieren fundamentalmente de algunos de los que presiden la evolución fonética de las lenguas (cf. *formatieum, fourmé* y *fromage*), o de aquellos que dependen de lo que se llama 'fonética combinatoria': asimilaciones, disimilaciones, etc. De hecho, en la evolución fonética de las lenguas, así como en la producción del lapsus, tenemos que ver con conmutaciones emergentes y abortadas, es decir, no pertinentes. En ambos casos, el componente lexical y semántico resiste (más o menos) a la conmutación en curso.

Todos los estudios convergen, por lo demás, en un punto: los lapsus respetan los grandes principios de construcción de sílabas de cada lengua, obedecen a esquemas rítmicos y entonativos, y son manifestaciones directas de fenómenos propios del flujo normal y ordinario del habla.

El lapsus depende de la praxis enunciativa

Ese funcionamiento general es el de la *praxis enunciativa*, en cuyo seno las diversas enunciaciones de un mismo universo cultural o lingüístico cooperan o se combaten, en el que son gestionados, acompañados y atestiguados los diversos movimientos de la vida de las lenguas y de los discursos, en el que toman forma las operaciones productoras de los discursos concretos. Si el lapsus se inscribe en la praxis enunciativa, es claro que no puede contentarse con la sola descripción de los mecanismos fonéticos, y que, incluso si, en cuanto ocurrencia, está estrictamente localizado, compromete, no obstante, operaciones de mayor alcance[12].

Dicho esto, el lapsus nos enseña, de cierta manera, uno de los modos de funcionamiento de la praxis enunciativa; prueba, en particular, por accidente, que ella trabaja por reacomodación permanente de las expresiones, y por ajustes de los esquemas y de las estructuras que convoca.

Conflicto de presiones

En cada uno de los ejemplos analizados, hemos encontrado la acción de una presión comparable a la que ejerce la *gestalt* para la psicología de la forma. Desde un punto de vista psicológico, esa presión tendría al sujeto de enunciación por origen, y conduciría a la aparición de una forma de sustitución; desde un punto de vista semio-lingüístico, la presión puede ser comprendida como la *atracción* que ejerce la forma de sustitución misma, cuya selección debe ser explicada de otra manera que no sea por el mecanismo fonético. Podemos enviar aquí a la definición propuesta por B.-N. y R. Grunig:

El haz FC * de esas presiones es el que presiona al LOC (locutor) a hablar, y no solamente lo presiona a hacerlo, sino que también le hace hacer esa producción, la provoca[13].

Desde el punto de vista de una descripción *a posteriori* del enunciado, el lapsus no es más que un error, una escoria sin porvenir, pero, desde el punto de vista del *discurso en acto* y de la *práctica discursiva* en curso, el lapsus es un fenómeno que emerge de determinaciones complejas del curso de acción y de sus ajustes prácticos. Sabemos, por lo demás, que el curso de acción de una práctica es un proceso abierto, cuya significación se juega precisamente en la gestión, por un cuerpo-actante, de las peripecias, accidentes e interacciones que jalonan el curso [14].

Si distinguimos en esas presiones dos tipos de fuerzas, las que sostienen el desarrollo principal del discurso (*Fp*) y las que apoyan la expresión accidental (*Fa*), podríamos construir una tipología tensiva de los lapsus. En la *amalgama* (cf. *ébouristoufflant*), dos expresiones se encuentran en competición por una misma posición, y se asocian por compromiso; en la *sustitución*, una de las dos fuerzas se impone completamente sobre la otra; en las *inserciones* y *omisiones*, una posición aparece o desaparece, y, en los otros casos, las expresiones intercambian sus posiciones respectivas.

Tendríamos así cinco grandes figuras, según qué *Fp* o *Fa* se imponga, o que ambas se equilibren:

• [Fp = 1], [Fa = 0]: el lapsus no tiene lugar;

• [Fp > Fa]: el lapsus es una simple deterioración de la palabra;

• [Fp = Fa]: el lapsus da lugar a una contaminación entre dos palabras;

• [Fp < Fa]: el lapsus entraña una sustitución completa, en la cual la palabra desaparecida es aún reconocible;

• [Fp = 0; Fa = 1]: el lapsus produce una expresión que no tiene nada que ver con la que ha sido sustituida.

El lapsus se inscribe en el espacio-tiempo de las operaciones enunciativas

El lapsus no puede ser considerado como significante si no se supone que el espacio-tiempo del discurso no es lineal, que no se reduce al desarrollo de la línea del habla. Esa propiedad es evidente para un psicoanalista: ' *El tiempo psíquico no es ante todo lineal y sucesivo, sino turbulento y mejor aún en bucle* '[15]. El mismo autor distingue entre dos tiempos, el tiempo del desarrollo del discurso propiamente dicho y el tiempo del lapsus: '[Los lapsus] *se desarrollan en un tiempo que podríamos llamar operativo, aquel que toma la construcción para que se haga, y jamás de una sola vez* '[16].

Uno creería que está leyendo a G. Guillaume (al cual el autor no hace ninguna referencia). ¿Ese tiempo psíquico (operativo) puede ser tomado en cuenta desde un punto de vista semiolingüístico? Sí, pero a condición (1) de renunciar a una franca separación entre sincronía y diacronía, porque el tiempo del lapsus pertenecería a la sincronía, y (2) de distinguir una *macro-diacronía* (aquella que se reconoce de ordinario) y una *micro-diacronía* (*operativa*), la de los eventos enunciativos del discurso en acto, aquella en la que las presiones y las impulsiones que emanan del cuerpo enunciante tienen derecho de entrada. Esta dificultad ya fue puesta de relieve por Saussure, y ampliamente comentada, en ese mismo sentido, por Michel Arrivé[17].

Asociar una micro-diacronía, un *tiempo operativo* de la praxis enunciativa, al tiempo del desarrollo del discurso conduce a asociar, en una proyección espacial, una *profundidad* del significado (turbulento, estratificado, no lineal) a la *línea* aparente del significante. Esa profundidad tendría por correlato cognitivo la estratificación de los diferentes módulos de la producción del habla, que encontraremos en unos momentos.

APROXIMACIONES PSICOANALÍTICAS

Interpretación y cadena causal

En *Psicopatología de la vida cotidiana*, Freud estudia gran número de ejemplos que se han convertido en clásicos, regularmente recogidos en trabajos de psicoanalistas y de lingüistas. Pero la lectura del capítulo que dedica a esas muestras teratológicas del discurso cotidiano (e incluso literario) es francamente frustrante, pues no desemboca en un modelo de explicación específico del lapsus: cada análisis y cada explicación particular aparecen como una explicación *ad hoc*, en forma de una ascensión progresiva de una cadena causal o de varias cadenas causales convergentes. Las explicaciones, ciertamente, son seductoras, con frecuencia convincentes, pero no pueden ser sometidas a la prueba de 'falsación', a la vez por falta de un modelo de referencia explícito y por ausencia de una confrontación con otras explicaciones posibles.

No obstante, se encuentran en Freud los elementos de una teorización del lapsus, que puede ser expuesta en algunos trazos. Ciertamente, no aparecen solo a propósito del lapsus, conciernen también al olvido de nombres; sin embargo, la propuesta es generalizable:

[…] el obstáculo que opone a la reproducción deseada del nombre un encadenamiento de ideas ajenas a ese nombre es inconsciente. Entre el nombre perturbado y el complejo perturbador puede haber o una relación preexistente, o una relación que se establece, por vías aparentemente artificiales, a favor de asociaciones superficiales (exteriores)[18].

En el caso del lapsus, las dos palabras o expresiones en competición pueden pertenecer a dos complejos en conflicto o estar en conflicto en el seno del mismo complejo perturbador. Para simplificar, se podría decir que si, en el olvido, el *complejo perturbador* impide la pronunciación del *nombre perturbado*, en el lapsus impone otro parcial o completamente distinto. Se advierte también que esa definición del complejo perturbador pone en escena no solo un conflicto entre dos términos, sino un *conflicto entre operaciones* : la *reproducción deseada*, por un lado, el *encadenamiento de ideas*, por otro. Un conflicto entre operaciones es, más generalmente, una interacción entre dos cursos de acción. La concepción freudiana pone, pues, en relación una 'deformación' (que afecta a una palabra) y una 'perturbación' (que caracteriza una interacción entre operaciones). En los términos que desarrollaremos más adelante, diríamos que el despliegue

sintagmático de interacciones entre operaciones ha sido objeto de un *marcaje* pasional, que está asociado a una huella somática en la pronunciación de la palabra. El lazo entre marcaje y huella, más o menos distendido y reconocible, es decisivo para todo lo que sigue.

Dos nociones vienen a completar esa propuesta central: la de *condensación*, tomada de la reflexión sobre el sueño, que da cuenta del conjunto de mecanismos de reorganización lingüística del lapsus, a la cual habría que añadir el *desplazamiento*, que no es evocado en *Psicopatología de la vida cotidiana*, pero que se reunirá con la anterior en *La interpretación de los sueños*. La reorganización de los componentes del lapsus (la *condensación*) es, con toda evidencia, una operación que recae sobre el arreglo y sobre el número de componentes: una modificación del número de partes y de sus relaciones hace irreconocible la primera expresión a través de la segunda. El *desplazamiento* concierne al acento psíquico, y hemos encontrado ya una variante enunciativa en forma de disminución y de desplazamiento de la fuerza de asunción. El desplazamiento consagra el marcaje sintagmático (una interacción es considerada como un punto crítico marcado pasionalmente) y la *condensación* inscribe la huella somática, que sigue siendo sensible en la manifestación actual (cf. *supra*, los índices demarcativos), aunque el marcaje no sea ya accesible. *Condensación mereológica* y *desplazamiento de la fuerza de asunción*, tales serían las dos dimensiones enunciativas de la producción del lapsus.

Hay que añadir a esto la noción de *tendencia*, que proporciona un anclaje parcial a los complejos perturbadores, y que podría ser asimilada a la de *isotopía patémica* :

[…] se puede decir que, en cierta categoría de casos, las ideas perturbadoras provienen de tendencias. Egoísmo, celos, hostilidad, todos los sentimientos y todos los impulsos reprimidos por la educación moral utilizan con frecuencia en el hombre el camino que desemboca en el acto fallido[19].

Globalmente, la cadena causal e interpretativa preferida por Freud tiene una forma estable: del *lapsus* sube a una *condensación* que es necesario deshacer y tomar al revés, luego a un *complejo perturbador* que es preciso reconstruir, para terminar en una o varias *tendencias* originales. El lapsus tiene, pues, un origen, y desde ese origen se puede poner en la 'mira': los principios de base de una intencionalidad subyacente están salvados, excepto porque las etapas de ese

recorrido, que comprende especialmente un marcaje de interacciones y una huella somática, dan testimonio del carácter corporal de esa intencionalidad.

Intención y atención

Dos nociones vuelven sin cesar en las discusiones sobre el lapsus: la *intención* y la *atención*. *Grosso modo*, se trata de saber si el descenso de la *atención* compromete o no el valor intencional de lo dicho. *Atención e intención* son dos tipos de 'conducción' ejercida sobre el cuerpo-actante enunciador, que pueden ser acercados a dos propiedades del principio de inercia (cf. *supra*, primer capítulo). La *atención* preserva la enunciación de las variaciones de presiones opuestas y le permite mantener el recorrido comprometido, a pesar de las solicitaciones divergentes: participa así en la fijación del umbral de *remanencia* ; la *intención* proporciona a la enunciación una intensidad de compromiso y de 'mira' discursiva, cuyo nivel está bien definido y es, *grosso modo,* constante a lo largo de todo el recorrido, y, con eso, contribuye a la definición del umbral de saturación.

Para Freud, el relajamiento de la atención libera de las intenciones concurrentes:

A continuación del relajamiento de la acción inhibidora de la atención, o, para expresarnos más exactamente, gracias a ese relajamiento, se establece el libre desarrollo de las acciones[20]. […] esas condiciones son utilizadas de buen grado por la intención de la idea reprimida a fin de adquirir una expresión consciente [21].

La *intención de la idea reprimida* implica la existencia de, al menos, otra instancia actancial, hundida en la profundidad potencial del discurso, provisionalmente controlada por la instancia que produce el discurso manifiesto, y dotada de una fuerza y un objetivo propios: *adquirir una expresión consciente*. Una *fuerza que tiene por meta la manifestación discursiva* : tal podría ser la definición de la *presión* de la que hablábamos más arriba, siguiendo a B.-N. Grunig.

Por eso, a partir de los trabajos de lingüistas y psicólogos de su época, Freud comienza por evocar una *perturbación de la atención* al comienzo de la obra, para terminar, en conclusión, por sustituirla por una *perturbación de la intención*. En efecto, la concepción que se basa en la perturbación de la atención supone solamente que toda suerte de presiones indeterminadas, y más o menos

caóticas, asaltan u ocupan el campo de conciencia del sujeto del habla, y que, si el hilo del discurso puede abrirse camino en ese desorden, es gracias a la *acción inhibidora de la atención*, una suerte de dique que protegería el camino del habla de las olas caóticas que la amenazan: no habría en ese caso más que una sola 'mira' intencional, canalizable, y que debería ser protegida del caos circundante.

En cambio, la hipótesis según la cual estamos frente a una *perturbación de la intención* supone, además, que, en ese desorden que amenaza, otros caminos potenciales estén ya organizados, y que el conflicto no tenga lugar entre una *intención discursiva*, por un lado, y un *caos no discursivo*, por otro, sino entre dos o varias intenciones (dos o varias 'miras' intencionales) características de dos o varias instancias.

Freud toma claramente partido por la segunda solución: 'El lapsus resulta de la interferencia de dos intenciones diferentes, una de las cuales puede ser calificada de perturbada, y la otra, de perturbadora'[22]. Para precisar los retos lingüísticos de esa alternativa, es necesario hacer un breve rodeo por los modelos de producción del habla. En efecto, el debate entre los dos grandes modelos cognitivos concurrentes de la producción del habla es, a este respecto, particularmente revelador.

El modelo conocido como 'simbólico', propuesto por Levelt (W. J. M. Levelt, 1994), está compuesto por *una serie de módulos encapsulados*, y especialmente por una capa o estrato conceptual y lexical, y por una capa fonológica que no puede retroactuar sobre la primera. La intención léxico-semántica se forma antes de que la capa fonética sea activada, y, al momento de la planificación fonética, la intención léxico-somática ya no es accesible.

El modelo llamado 'conexionista' de Dell (G. S. Dell y P. G. O'Seaghdha, 1991) está constituido por tres capas o estratos (una capa semántica, una capa lexical y una capa fonética), enlazados por una red de conexiones bilaterales. Cada información es accesible desde todas las posiciones de la red (se le dice 'distribuida'), y todas las interacciones y retroacciones son posibles (las capas dialogan instantáneamente entre sí).

Levelt reprocha al modelo de Dell por ser un modelo de producción de lapsus, y no del habla en general: en una red de conexiones bilaterales generalizadas, una puede explicar por qué se producen lapsus, pero no por qué se puede hablar sin producir lapsus. Además, el modelo 'conexionista' parece, más bien, típico de una concepción del discurso en la que la intención léxico-semántica (el vector de

la producción del discurso) tendría que defenderse contra un 'caos no discursivo'. Si se acepta la idea de una retroacción generalizada de la capa fonética sobre las capas lexicales y conceptuales, hay que aceptar también que la intención léxico-semántica pueda ser modificada en todo momento, o perturbada al menos, por las activaciones distribuidas a partir de la capa fonética.

En cambio, si se supone una estanquidad de la capa léxico-semántica, es necesario imaginar que las perturbaciones fonéticas, cuando tienen un efecto semántico, van acompañadas, filtradas, dirigidas por intenciones léxico-semánticas paralelas y concurrentes. A partir de entonces, a diferencia del de Dell, el modelo de Levelt sería compatible con una concepción del discurso (y del lapsus) pluri-intencional.

En efecto, toda activación fonológica pasa primero por una activación silábica, rítmica y entonativa, que afecta de manera genérica un tipo silábico y entonativo. Resulta de eso que toda expresión lexical correspondiente es potencialmente activada. La intención paralela (o perturbadora), más o menos potente, logra o no logra conducir esa activación hasta la pronunciación de otra expresión lexical distinta de aquella de la intención perturbada. Habría que admitir, pues, que el modelo cognitivo puede acoger una capa textual, que comporte isotopías, roles actanciales, recorridos figurativos y temáticos, que serviría especialmente de fuente a las intenciones perturbadas y perturbadoras, así como de filtro para las activaciones silábicas y entonativas genéricas. Un modelo de tipo simbólico, completado por una capa textual o discursiva, pareciera mejor adaptado a una concepción discursiva *pluri-intencional* de la producción del lapsus.

Modos de existencia y presiones existenciales

La concepción que nosotros mantenemos reposa, pues, en la coexistencia conflictiva de dos o más instancias de discurso. Y, así, lo que no era para Meringer más que *imágenes verbales flotantes o nómadas*, o *restos no extinguidos aún de discursos recientemente terminados*[23], se convierte ahora en discurso potencial concurrente en el discurso actual, y sostenido por una intencionalidad en buena y debida forma.

Uno de los recorridos discursivos es conducido por la isotopía actual y dominante, y los otros, sus concurrentes, son guiados por isotopías potenciales; el error constatado resultaría no ya de una alotropía inexplicable, sino de una

variación provisional de la relación de fuerzas entre las diferentes trayectorias isotópicas. Desde esa perspectiva, no hay por qué asombrarse por el hecho de que la mayor parte de los lapsus aborten en farfulleos, vacilaciones, pequeñas escorias fonológicas, puesto que todo eso significa simplemente que la trayectoria isotópica actual se impone casi siempre, o al menos llega casi siempre a inhibir las otras trayectorias.

Esta concepción de las cosas obliga, por lo demás, a explicar por qué los lapsus no proliferan y bajo qué condiciones advienen: debemos añadir una determinación suplementaria. Si se supone que las isotopías concurrentes están potencialmente en interacción, sus interacciones son capaces de dar lugar a *marcajes* pasionales; dichos marcajes se traducen en el nivel de la expresión por conectores de isotopías (palabras, o grupos de palabras o de sílabas) que conservan la *huella* del marcaje. Cuando el flujo del discurso encuentra una de esas huellas, ella actualiza el marcaje subyacente y un lapsus se produce. Y eso explica igualmente que las isotopías cuyas interacciones no han recibido ningún marcaje no den lugar a ningún lapsus.

El ejemplo siguiente no contiene, a ese respecto, ninguna ambigüedad: bajo el discurso *actual*, otro discurso, sin duda jamás formulado, pero perfectamente construido, presiona para ser manifestado. Un alto funcionario limosín, queriendo poner en evidencia el rol que juega el polo universitario de Limoges, comienza así: 'Es claro que el polo de Toulouse, ¡oh!, perdón, Limoges…', y baja bruscamente la entonación al final de Toulouse.

Esta sustitución no tiene ninguna relación con la cadena fónica del discurso, y muestra bien a las claras que el lapsus explota el contexto isotópico: un error como *polo de cenicero* no sería reconocido como un lapsus. La duplicidad semántica es clara. El locutor no cree que el sitio de Limoges sea un verdadero polo universitario, mientras que, para él, es evidente que Toulouse sí lo es; y el hecho de que haya hablado u oído hablar recientemente de Toulouse, o incluso que Toulouse ocupe un lugar particular en su historia personal, no cambia nada en el asunto. Por el hecho de que la opinión y su expresión *potencial* han sido formadas sólidamente en niveles profundos, viene ahora a perturbar el habla *actual*. Si el locutor hubiera oído hablar de Marmande o de Figeac, el lapsus no habría tenido lugar (o, en todo caso, no con la misma significación).

La expresión 'polo universitario' lleva la huella que actualiza un marcaje anterior, relativo a los debates sobre la manera como se hace la distinción entre conjuntos universitarios de primer nivel y de segundo nivel. Las presiones que

producen ese marcaje son bien conocidas: son de naturaleza política e ideológica, y son, incluso hoy en día, altamente pasionales. La llegada, en el hilo del discurso, de la expresión que porta la huella desencadena entonces el lapsus.

La estructura intencional que subyace bajo la práctica discursiva estaría, pues, *estratificada en varios modos de existencia* : en un mismo segmento de la cadena del discurso, coexistirían 'miras' intencionales de estatuto diferente, ' *miras* ' *virtuales, potenciales* y *actuales*. Una 'mira' *virtual* es simplemente del orden de lo *posible* (alético): disponible en general, aunque no ejerce ninguna presión con vistas a la manifestación discursiva. Una 'mira' *potencial* es del orden de lo *potestivo* : no solamente está disponible, sino que, además, ejerce una presión para llegar a la manifestación. Una 'mira' *actual* es del orden de lo *volitivo* : se impone y se instala en la manifestación discursiva.

La dependencia entre el lapsus y el discurso en el que aparece podría ser precisada así: el desarrollo *actual* del discurso (por ejemplo, la evocación del 'polo universitario' del limosín) convierte, bajo el efecto del dispositivo 'huella/marcaje', una parte de los discursos *virtuales* en discursos *potenciales* (principalmente, la existencia de otros 'polos universitarios' próximos). Es, pues, el discurso *actual* el que *potencializa* el discurso portador del lapsus. Llegaríamos así a una representación de *universos de discurso* en estratos de profundidad que los enunciados deberían atravesar para llegar a la manifestación, de tal suerte que su 'mira' intencional atravesaría cuatro modos de existencia:

Intencionalidad virtual → *Intencionalidad potencial* → *Intencionalidad actual* → *Intencionalidad realizada*

(ALÉTICO) (POTESTIVO) (VOLITIVO) (DECIR)

Estos diferentes modos de existencia tienen un correlato cognitivo: y ese sería el estatuto de activación de las capas y de los módulos de producción. El paso que damos aquí es importante, puesto que el modelo que proponemos es un modelo de la profundidad del discurso y de la coexistencia de instancias de discurso. No solo es cuestión de una capa textual suplementaria, una capa entre otras capas cognitivas; al contrario, el discurso aparece ahí como un objeto de conocimiento autónomo y englobante, cuya representación dinámica tratamos de elaborar. Y los *modos de existencia* y los *niveles de modelización* de las 'miras intencionales' pertenecen, por derecho, al *componente enunciativo* del discurso.

Esos modos de existencia, sin embargo, tienen también un correlato corporal: en efecto, la copresencia tensiva de esas diferentes capas no se explica si no

suponemos que, mientras toda la atención cognitiva y afectiva está concentrada en el desarrollo de una de las isotopías, las otras están, en cierta suerte, encarnadas, hundidas, y eventualmente marcadas, en el cuerpo-actante de la instancia de discurso. No tienen realidad lingüística, porque no están aún manifestadas, y la única realidad que pueden tener en ese momento es de tipo somático. Apenas formadas como figuras de discurso, existen, no obstante, potencialmente y preformadas, en los esquemas sensorio-motores de la carne enunciante.

INSTANCIAS DEL CUERPO-ACTANTE DE LA ENUNCIACIÓN

Identidad de las instancias Mí y Sí

Hemos propuesto la hipótesis de una competición entre varias capas discursivas que tenderían hacia la manifestación a través de capas modales existenciales, donde marcajes sintagmáticos y huellas en la expresión dan cuenta de la aparición del lapsus. Debemos afrontar ahora la incontrolable diversidad de las 'miras' intencionales virtuales y potenciales. Para circunscribir el análisis, disponemos ya de una tipología de las instancias (cf. *supra*, primer capítulo), que podemos adaptar al caso de los actos de enunciación.

Examinemos, por ejemplo, la opción adoptada por Grunig y Grunig, quienes declaran, de entrada, que ellos se refieren a un único *individuo concreto de carne y hueso*, y que justifican así su opción:

Si nos atenemos a esa unicidad, es porque los conflictos, declarados o latentes, a los cuales les daremos un amplio lugar en nuestro modelo, solo tienen valor porque hacen estallar a un individuo[24].

Ciertamente, tenemos que ver con un mismo individuo 'de carne y hueso', pero que está habitado por tensiones y sometido a presiones que, como dicen estos autores, lo 'hacen estallar'. *Ego* es aquí, al mismo tiempo, individual y plural: en un curso de acción enunciativo, *Ego* está, en efecto, confrontado sin cesar a su propia alteridad, y cada una de sus posiciones sucesivas resulta de esas interacciones, ya sea por asimilar la alteridad o por rechazarla.

La distinción entre el **Mí** y el **Sí**, que ha sido definida por la manera como el cuerpo-actante trata su propia alteridad en devenir, permitirá dar cuenta de la

formación de los lapsus en el curso de acción enunciativo. El **Sí** es esa instancia que está controlada por la atención, y globalmente canalizada por el proyecto de enunciación. Es una instancia cuya identidad será confirmada a lo largo de todo el discurso y reafirmada por los actos mismos del discurso. Es la instancia construida en el devenir del curso de acción discursivo.

En cambio, el **Mí** es ese individuo de carne y hueso que, como lo recuerda B.-N. y R. Grunig,

articula, farfulla o prorrumpe en gritos y a partir de lo cual se calculan los valores tomados por los embragantes tales como *tú* o *nosotros*, así como se calcularía el norte a partir de la Osa Mayor y de la Estrella Polar[25].

El **Mí** es el hito deíctico marcador del discurso, una posición que instaura en torno suyo el *campo de presencia* del discurso. Esa posición es sometida sin cesar a presiones y desplazamientos, y, por ese hecho, se encuentra confrontado con la cuestión de su identidad. Pero esa cuestión no le es planteada al **Mí**, que es un referente sin identidad; se le plantea, más bien, al **Sí**, que se construye en el curso de acción de la enunciación[*].

Ego recubre, pues, dos identidades de base, el **Mí** y el **Sí**. Confrontado con la alteridad y con las presiones del devenir discursivo, el **Mí** responde con la *resistencia* : afirma y opone su unicidad, unicidad del actante de referencia y unicidad de la carne sensorio-motriz, contra la labilidad plural de la alteridad y de las intenciones enunciativas. El **Mí** es ese cuerpo que articula y profiere; es, por eso, el *Mí-carne*.

A la misma cuestión, el **Sí**, con la *integración* /*expulsión* de la alteridad, construye su identidad absorbiendo progresivamente las posiciones sucesivas que atraviesa. Aparece entonces como la instancia por la cual el sujeto de enunciación se da una identidad en el mundo que él construye, en negociación permanente con las desviaciones y bifurcaciones que ese recorrido lo lleva a afrontar. Esa sería, en suma, la manera como el sujeto de enunciación se siente en el mundo, es decir, en los términos mismos de la fenomenología, el *Sí-cuerpo propio*.

Freud mismo dice que el lapsus resulta de una 'represión incompleta': todo ocurre como si, una vez comprometido en el discurso, el sujeto resistiera por *saturación*, más allá de cierto umbral, a la fuerza de las presiones que padece.

Por otro lado, se puede constatar que el lapsus puede nacer de una marca afectiva *remanente*, fijada a una expresión, a un fragmento de discurso, mientras que la presión ha desaparecido. La instancia de enunciación encarnada se individualiza gracias a cierta *inercia* : a partir del cuerpo enunciante, se formaría entonces un actante de enunciación que no podría ser excitado o inhibido más allá de ciertos umbrales, los *umbrales de inercia*, el umbral de *saturación* y el umbral de *remanencia,* que ya hemos descrito anteriormente.

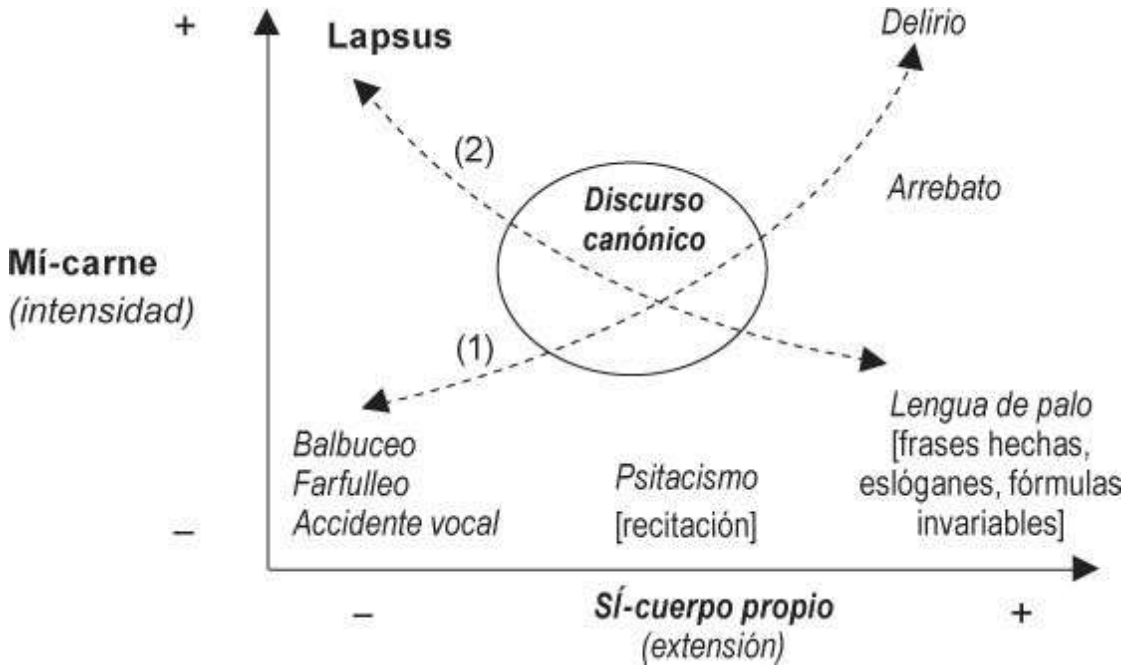
El *Mí-carne*, que opone a toda presión que lo conduce a convertirse en otro la *resistencia* de su unicidad y de su rol de referente, asume el estatuto de actante en los límites definidos por los umbrales de *saturación* y de *remanencia* : más allá del umbral de saturación, las presiones ejercidas sobre el *Mí-carne* se transforman en sufrimiento o en goce, y suscitan irrupciones fóricas brutales, aparentemente incontroladas, una invasión momentánea o durable de la manifestación discursiva. Más acá del umbral de remanencia, las presiones ejercidas sobre el *Mí-carne* comprometen su rol de referencia.

El *Sí-cuerpo propio*, que integra toda nueva alteridad para hacerla suya, para alejarla o integrarla a sí mismo, está, pues, encargado de gestionar la *memoria* y el *devenir* de la acumulación de esas resistencias por *saturación* y por *remanencia*. El **Sí** de la *remanencia pura* es el *Sí-idem*, el que procede, por recubrimiento sistemático, de las fases anteriores por las fases actuales; el **Sí** de la *saturación pura* es el *Sí-ipse*, que atraviesa todas las fases sucesivas limitando sus efectos dispersivos.

La distinción entre esas dos instancias, el **Mí** y el **Sí**, reposa en una diferencia de punto de vista: del lado del **Mí**, el principio de resistencia es un asunto de intensidad (la intensidad unificadora); del lado del **Sí**, se trata, en cambio, de gestionar en la extensión (en el tiempo, en el espacio, en el número) la acumulación de remanencias y de saturaciones. La tensión que los une abre la vía a un modelo de la producción de discursos que funda la enunciación en el curso de acción de un cuerpo-actante. Si reservamos para el *Mí-carne* la valencia de *intensidad* y asignamos al *Sí-cuerpo propio* la valencia de la *extensión*, entonces veremos aparecer, en las correlaciones entre las dos valencias, un conjunto de posiciones que son otros tantos posibles modos de producción del discurso.

Por ejemplo, un **Sí** que solo fuera hecho de repeticiones, sin proyecto enunciativo que desarrollar, no haría más que *farfullar* ; con que tuviera un

proyecto enunciativo mínimo, se repetiría, ciertamente, pero al modo de los personajes de Ionesco: sea la lección aprendida de memoria (el actante está fijado, entonces, en el umbral de *remanencia*), sea la exclamación indefinidamente repetida (se encuentra fijado, en ese caso, en el umbral de *saturación*):



Asimismo, si un **Sí** no hiciera más que innovar, tener siempre en la 'mira' un nuevo proyecto sin repetirse jamás, no podría instalar ninguna isotopía y se convertiría en incoherente. El gradiente del **Sí** se despliega entonces, y, entre los farfulleos y la incoherencia, aparecerían las posiciones intermedias, que son el *psitacismo* [repetición memorística], la *recitación*, la *lengua de palo* [frases hechas, eslóganes, fórmulas invariables] y otras formas algo más canónicas.

Por el lado del **Mí**, la carne puede, como mínimo, expresarse con un fonema único, totalmente extraño a la cadena del discurso, pura exclamación, gorgoriteo o ruido vocal, o, más allá del umbral de *saturación*, llevar todo el discurso a un nivel de *delirio* que el apoyo del **Sí** no haría sino exacerbar. Entre los dos, algunos fenómenos más ordinarios, como el *lapsus*, se pueden dar.

Así es como comienza la *teratología* del discurso. Cada una de las diferentes figuras del discurso en acto, sometidas a las presiones intensivas del **Mí** y a las presiones extensivas del **Sí**, es definida por un grado de cada una de las dos presiones. Pero, cuando esas valencias escapan al control de los umbrales de

remanencia o de saturación, el discurso ordinario explota en una multitud de formas más o menos perturbadas y perturbadoras.

Este modelo topológico es un modelo de variación gradual de las presiones, pero de variaciones correlacionadas entre sí. Cada variación gradual orientada (representada por una flecha con trazo continuo) es una *valencia* ; cada posición definida en el espacio interno de la correlación es un *valor*. Además, tal espacio de variación obedece a dos tipos de correlaciones (representadas por flechas punteadas): (1) una correlación directa, según la cual las presiones evolucionan en el mismo sentido, y (2) una correlación inversa, según la cual las presiones evolucionan en sentido contrario.

La *correlación directa* [llamada también *conversa*] define aquí una zona donde se encuentran el farfulleo, el balbuceo, el discurso ordinario, el arrebato verbal y el delirio; la *correlación inversa* define otra zona, donde se encuentran distribuidos el ruido vocal, el lapsus, el discurso ordinario, la recitación y la lengua de palo.

Variedades de la producción enunciativa

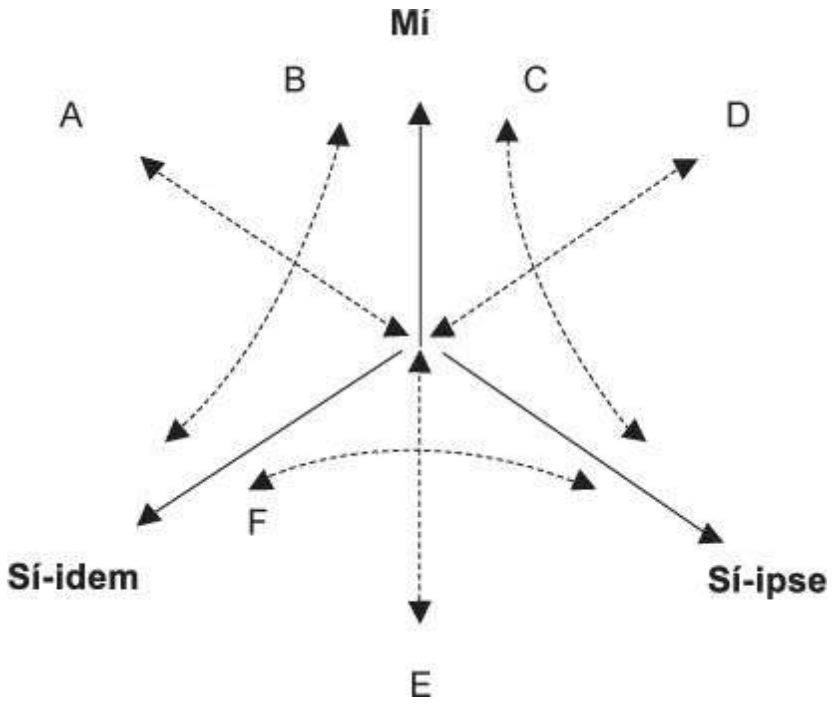
La distribución de los tipos de producciones enunciativas se perfila poco a poco, aunque es todavía incompleta. Porque hace falta distinguir mejor dos maneras de integrar la alteridad enunciativa, a saber, sea por *reducción* de la alteridad (el otro es entonces reducido a lo mismo; su alteridad es rechazada, neutralizada), sea por *conversión* de la alteridad (el otro es puesto, entonces, a cuenta de una alteridad que vendrá, que lo transciende y que afirma, más allá de sus avatares sucesivos, la permanencia de una misma 'mira'). Por un lado, un *Sí-idem* que se realiza en el discurso por la permanencia del *rol enunciativo* y gracias a la continuidad de la isotopía que él asume, y, por otro lado, un *Sí-ipse* que se realiza en forma de *actitudes enunciativas*, convirtiéndose en otro a cada nuevo paso del discurso, manteniendo siempre el rumbo de un eventual proyecto enunciativo.

Con el lapsus, la identidad según *lo mismo* es duramente maltratada, puesto que se trata de una ocurrencia única, que la repetición convertiría en algo distinto del lapsus. Y, con eso, interrumpe la continuidad del curso de acción del sujeto de enunciación. Pero la identidad según el *ipse* no es mejor tratada, porque, a la vuelta de un accidente localizado, el sujeto de enunciación renuncia a su 'mira' primera y relaja su *propia actitud*. El lapsus suspende también la isotopía

instalada por la redundancia que el habla sostenida, la contención y la atención permiten mantener con el rumbo de una 'mira' constante.

Las tres instancias, *Mí, Sí-idem, Sí-ipse*, están confrontadas en el interior de la estructura tensiva propuesta por el acto en general; circunscriben, en el espacio de esa estructura, los tres mismos regímenes de confrontación: la coherencia, la cohesión y la congruencia. La coherencia es obtenida bajo presión de la *contención*, la cual procede, en torno a una 'mira' constante, por eliminación de las bifurcaciones y de las alotopías *. La cohesión se logra bajo la presión de la *atención*, que procede, en cada nuevo presente del discurso, a un recubrimiento incesante de la fase actual con las fases anteriores o por venir. La congruencia se obtiene por ajuste entre los dos tratamientos de la alteridad que hacen *idem* e *ipse*.

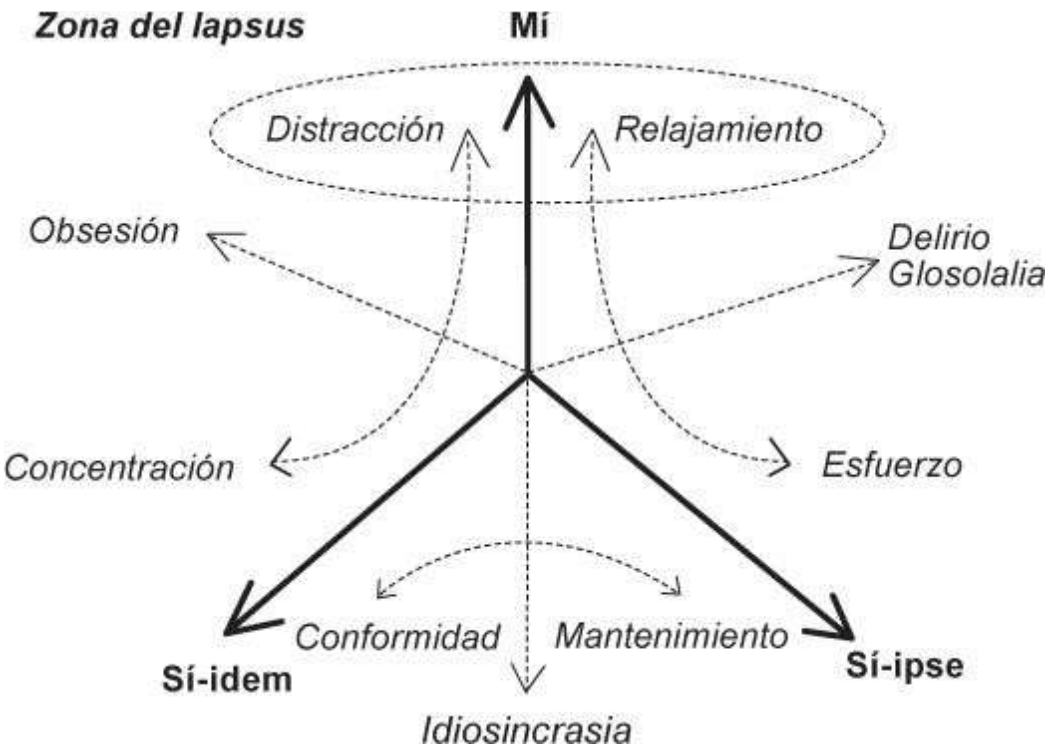
La producción del discurso obedece, pues, a los mismos principios, y depende del mismo modelo que el de la producción del acto en general, examinado en el capítulo anterior. La economía general de las tensiones entre las instancias del discurso reposa, entonces, en tres valencias: la fuerza respectiva de las presiones propias del *Mí*, del *Sí -idem* y del *Sí -ipse*, cuya intensidad variable es indicada en el diagrama siguiente por cada una de las flechas (en trazos continuos); los ejes A, B, C, D, E y F (en trazos discontinuos) representan la variación de las tensiones en cada uno de los tres espacios así definidos:



El eje **A** es el de la *fijación* del discurso, porque el **Mí**, la instancia de referencia, está en colusión con el *Sí-idem*, la instancia en construcción, y no opone ninguna resistencia a la presión de la redundancia. En la medida en que el *Mí-carne* colabora con la repetición, y hasta la suscita, encontramos allí las formas del discurso *obsesional*. El eje **B** es el de la *atención*, por la cual el *Mí-carne* resiste a la repetición; sus dos polos extremos son la *concentración* (donde la cohesión se impone) y la *distracción* (donde el *Mí-carne* se impone). El eje **C** es el de la *contención*, donde, a la inversa, el *Mí-carne* resiste a la 'mira' del **Sí** en devenir (*Sí-ipse*); sus dos polos extremos son el *esfuerzo* (donde la 'mira' en devenir se impone) y el *relajamiento* (donde el *Mí-carne* se impone).

Las dos fases del lapsus, una del lado de la cohesión y otra del lado de la coherencia, son, pues, la *distracción* y el *relajamiento*.

El eje **D** es el del 'arrebato' verbal, en el sentido de que, desde el momento en que la 'mira' en devenir se pone al servicio de las presiones del *Mí-carne*, el discurso se convierte poco a poco en algo incontrolable, porque el *Sí-ipse* solo construye lo que le dicta el **Mí**. Ese eje adopta las formas del delirio, y especialmente de la *glosolalia*. El eje **E** es el de la *individualidad*, porque conjuga las presiones de repetición y de cohesión (del *Sí-idem*) con las de la 'mira' y las del *Sí-ipse* en devenir. La colusión entre las dos formas del **Sí** es, entonces, un factor de individualización. Ese eje conduce naturalmente a las formas discursivas de la *idiosincrasia*. El eje **F**, en fin, es el eje de la *identidad*, porque reposa en la tensión contraria entre las presiones de la repetición y las de la 'mira' en devenir. Sus dos polos extremos son los mismos indicados por Ricœur, la *conformidad*, por un lado, y el *mantenimiento de sí*, por otro.



PARA TERMINAR

En este modelo, así como en el del acto en general (cf. *supra*), las *correlaciones inversas*, en las que las presiones corresponden a cada una de las dos instancias concernidas, se combaten y se equilibran; proporcionan, con toda evidencia, los ejes de funcionamiento de lo que podríamos llamar el 'discurso ordinario': los estados tensivos del discurso ordinario se repartirían, entonces, entre los ejes de la *atención* (**B**), de la *contención* (**C**) y de la *identidad* (**F**). El discurso ordinario no perturbado, más o menos comunicable e interpretable, reposa en equilibrios variables de la tensión entre las tres instancias.

En cambio, las *correlaciones directas* (o *conversas*), en las que las presiones de cada una de las dos instancias concernidas se refuerzan una a otra, proporcionan una representación de casos de disfuncionamiento, y hasta de patologías del discurso. Allí se encuentran, del lado de las valencias débiles, toda suerte de ruidos ininterpretables; en cambio, del lado de las valencias más fuertes, tenemos que ver con todas las especies de discursos incomunicables.

Así, en el eje de la fijación (**A**), iríamos del tartamudeo al discurso obsesivo; en el eje del arrebato verbal (**D**), pasaríamos del balbuceo y del farfulleo al delirio; en el eje de la individualidad (**E**), iríamos del 'hápax' a la idiosincrasia.

La zona de formación del lapsus, como puede apreciarse en este último diagrama, engloba, por un lado, el polo de la distracción y, por otro, el de la relajación, que pertenecen a ejes de correlación inversa, es decir, como lo hemos indicado más arriba, al discurso ordinario. Sus dos límites extremos, a izquierda y a derecha, son fronteras donde el simple accidente de recorrido se convierte en verdadero modo de producción del discurso perturbado: por el lado de la cohesión, se trata de la frontera con el discurso obsesivo; por el de la coherencia, toca, en cambio, la frontera del discurso delirante y la glosolalia.

Atrapado entre las tenazas de la obsesión y del delirio, el lapsus aparece ahora como una manifestación, a fin de cuentas tranquilizadora, como un discurso que sigue, a pesar de todo, su tranquilo camino.

A. J. Greimas tenía, tal vez, algo de razón para restringir prudentemente el acercamiento al discurso terminado, clausurado y objetivado. Porque adoptar la perspectiva del curso de acción, de la enunciación viviente y en devenir, es abrir la caja de Pandora. En efecto, como hemos visto en el caso del lapsus, en todo momento, y en todo punto de la cadena del discurso, cohabitan varias opciones posibles; varias capas significantes concurren con vistas a la manifestación y a la expresión. Esa cohabitación es, a la vez, conflictiva y eficiente. Es cierto que hemos podido hablar de *conmutación* como si hubiéramos tenido que ver con una elección paradigmática clásica; pero, de hecho, en el lapsus, la forma evitada o perturbada continúa dejándose escuchar y comprender mientras ha sido reemplazada por otra.

El lapsus, como cualquier otro modo de producción de figuras de discurso, implica, pues, que dicha producción sea un proceso permanente de interacción entre configuraciones discursivas concurrentes. La eficiencia del discurso no procede de su construcción lineal, sino de la manera como gestiona la competición entre capas de profundidad diferente, competición que no puede comprenderse si la instancia no es un cuerpo-actante comprometido en un curso de acción.

III. El cuerpo y los campos de lo sensible

INTRODUCCIÓN

Semiótica del cuerpo y sintaxis figural

Desde un punto de vista semiótico, la reflexión sobre el cuerpo debe estar inscrita en un proyecto científico claramente asumido. No pretendemos hacer aquí el análisis de la 'cosa en sí'; nos esforzaremos únicamente, si así se puede decir, por dar cuenta de la manera como se organiza la significación en lo que se ha convenido en llamar 'semióticas-objetos', es decir, conjuntos observables que, se supone, expresan contenidos significantes, sean objetos construidos y acabados, o prácticas significantes en curso de realización. En el límite, esos objetos semióticos pueden ser simples experiencias, aunque se trata, más bien, de la manera en que la experiencia es configurada como un objeto de sentido.

Resulta de eso, sin duda, que los modelos propuestos son sometidos a una cláusula de validación particular: deben contribuir a un mejor conocimiento de la organización de esas semióticas-objetos. Por lo que concierne a la semiótica del cuerpo, no basta con decir que eso de lo que nos ocupamos es *a minima* sentido de la experiencia corporal, o bien de la presencia del cuerpo en las semióticas-objetos; es necesario también que esa investigación proporcione nuevos modelos de análisis de las semióticas-objetos.

Proponemos, pues, el proyecto siguiente: prolongando las ilustraciones teóricas que se supone que nos ofrece, sobre todo en cuanto al rol del cuerpo en la enunciación y en la función semiótica, la semiótica del cuerpo participará directamente en la constitución de una *sintaxis figural.* En efecto, por intermedio de la sensación y de la percepción, el cuerpo, instalado en el corazón de la producción de sentido, es susceptible de proporcionarnos modelos de la esquematización, de la transformación y de la puesta en secuencia de las figuras de discurso.

A propósito de la tipología sensorial

Respecto a los modos de lo sensible, una cuestión se plantea de entrada, la de la tipología. Es preciso preguntarse si la separación de los cinco sentidos (tacto,

olfato, gusto, oído y vista) es pertinente desde el punto de vista de la significación, o, en otros términos, si cada uno de los diferentes órdenes sensoriales coincide, o tiene alguna relación de homología, con tal o cual propiedad de las semióticas-objetos. Esa es una de las vías posibles para abordar el rol de la sensorialidad en la puesta en forma discursiva y, en particular, en la sintaxis figural. A ese respecto, nos hemos impuesto, de entrada, dos límites: en efecto, cualquiera que sea la respuesta a la pregunta planteada no tendríamos ni la audacia de Merleau-Ponty, que ignora resueltamente esa tipología heredada, ni la ingenuidad de pensar que la aproximación semiótica debería asumirla como adquirida, y esforzarse solamente en sustentarla.

Pero, sobre todo, hablar del rol de la sensorialidad en la sintaxis figural no es invocar el canal sensorial por el cual son recogidas las informaciones semióticas, en el sentido en que se dice que las *imágenes* dependen de la semiótica *visual* porque accedemos a ellas mediante el canal sensorial de la vista. Se trata, para nosotros, como lo hemos precisado más arriba, no del canal sensorial receptor, sino de la contribución de la sensorialidad a la sintaxis figural de las semióticas-objetos. Ahora bien, como lo mostraremos más adelante, esa contribución reposa raramente (y solo en apariencia) en sensaciones aisladas, y, más bien, explota redes, 'racimos' y 'haces' de sensaciones. Para comprender cómo la sensorialidad contribuye a la sintaxis figural, será necesario pasar por la dimensión polisensorial de la significación y de la enunciación (en producción como en recepción), y no por el canal (mono)sensorial, gracias al cual las informaciones son recogidas en el mensaje.

Esta perspectiva impide proyectar, de ahora en adelante, la separación de los diversos órdenes sensoriales sobre las semióticas-objetos y sobre los discursos para definir los tipos de órdenes sensoriales. Por ejemplo, lo que se denomina 'semiótica visual' obedece a lógicas de lo sensible muy diferentes, según que se trate de la pintura, del dibujo, de la fotografía o del cine: el grafismo y la pintura implican primero una dimensión manual, gestual, sensorio-motriz, y, en ese sentido, se acercan a la escritura[1]. En cambio, la fotografía implica una dimensión totalmente distinta: como lo recuerda Jean-Marie Floch[2], la sintaxis figural de la fotografía es, ante todo, la de la huella de la luz sobre una superficie sensible, que habría que asociar a aquella, compartida igualmente por la pintura, de la apropiación imaginaria de un espacio perspectivo que penetraría virtualmente el cuerpo en movimiento del observador. Asimismo, el cine, ese complejo de huellas luminosas y de movimiento, ofrece un simulacro del desplazamiento de la mirada, conducida por el movimiento de un cuerpo virtual;

participa de otra sintaxis, de tipo somático y motor, y, en ese sentido, se acerca más a la danza.

Proponemos, pues, el proyecto de extraer los principios comunes de la contribución de la sensorialidad a la constitución de las semióticasobjetos, teniendo en la mira principalmente la caracterización de los diferentes tipos de campos sensibles y la constitución de una tópica somática, susceptibles ambas de describir las diferentes figuras semióticas del cuerpo sensible.

Los campos sensibles más bien que los canales sensoriales

Si las figuras semióticas del cuerpo sensible no pueden ser simplemente referidas a los canales sensoriales y a los mecanismos bio-fisiológicos de la sensorialidad, es por el carácter heteróclito de los fenómenos sensoriales que son capaces de nutrir la significación de ese cuerpo sensible. Proponemos, pues, la hipótesis de que el producto de esas composiciones sensoriales adquiere la forma de 'campos' típicos, dotados de propiedades sintagmáticas específicas. La mayor parte de las investigaciones sobre la significación sensorial convergen en ese sentido; nos detendremos, sin embargo, en dos contribuciones: la del protohistoriador Leroi-Gourhan y la del psicoanalista Ferenczi.

El campo sensible del homo sapiens

La antropología prehistórica reconstruye, en la historia de la hominización, la aparición de la función simbólica en el hombre. Leroi-Gourhan[3] muestra, en particular, que la adquisición de la posición 'de pie', en la medida en que liberó los miembros anteriores de la función de locomoción, permitió a toda la faz delantera del cuerpo, incluidos los miembros anteriores, hacerse cargo del contacto con el mundo, y sobre todo del contacto exploratorio; el conjunto de ese nuevo complejo funcional está ahora dedicado al tacto.

Por ese hecho, la faz delantera de la cabeza, y principalmente la boca, que en los cuadrúpedos está encargada de la función de contacto exploratorio con el mundo, quedó descargada de esa tarea en los bípedos. Está, pues, disponible para otras relaciones, menos táctiles, más gustativas, que pueden desarrollarse, en especial, con ocasión de la elección y la masticación de los alimentos. *In fine*, todo el dispositivo muscular y sensorio-motor de la faz delantera de la cabeza puede consagrarse primero a la degustación, y no ya solamente al contacto

exploratorio, y luego a la comunicación con los otros, al lenguaje oral y a las mímicas expresivas. El desarrollo y la especialización de los órganos de la boca en la degustación parecen, a este respecto, un avance necesario hacia su especialización ulterior en la fonación.

Globalmente, ese proceso desembocó, según Leroi-Gourhan, en el desprendimiento de dos grandes conjuntos funcionales que interactúan constantemente: el conjunto *mano-utensilio*, por un lado, y el conjunto *cara-lenguaje*, por otro. De la colaboración entre esos dos conjuntos, nace la mayor parte de las actividades semióticas elementales: la gestualidad, la mimogestualidad, la fonación, el grafismo, el lenguaje, la escritura.

La función simbólica no emerge, pues, según Leroi-Gourhan, de la colaboración entre los cinco sentidos ya individualizados, sino, por el contrario, de entre dos bloques sensoriales y sensorio-motores que definen dos campos sensibles diferentes. La hominización es, desde ese punto de vista, el acceso a un campo sensible propio para el ejercicio de la función simbólica.

El campo sensible del dinero

La literatura psicoanalítica es particularmente rica en ejemplos que muestran, indirectamente, cómo se constituyen campos sensibles independientes de la sustancia sensorial. S. Ferenczi ha consagrado todo un desarrollo a las relaciones entre el olor y el dinero, que articula en torno a la transformación del erotismo anal en amor al dinero: el desagrado progresivo que experimenta el joven por sus materias fecales malolientes lo lleva a desplazar su interés hacia objetos inodoros (piedras, por ejemplo), luego hacia monedas, y finalmente hacia el dinero. Tal es la perspectiva de conjunto bien conocida, que no indica más que un proceso de sublimación, y nada en especial sobre el devenir del olor en ese asunto[4]. Sin embargo, el material de análisis proporcionado por Ferenczi es particularmente significativo a ese respecto.

El psicoanalista evoca, en particular, dos anécdotas en las que la sintaxis figural propia del olor se conserva a pesar de (¿o gracias a?) la sublimación. En la primera, un joven, asustado por el mal aliento de su prometida, se niega a casarse con ella: reconoce, en análisis, que huía, de hecho, de un matrimonio por dinero, y que el aliento de la prometida olía a la fortuna de su padre. En la segunda, una joven, recién casada con un hombre rico, se encuentra con uno de sus antiguos pretendientes, quien le besa la mano: ella recuerda entonces haber

pasado por la sala de aseo sin lavarse las manos, y experimenta una gran angustia al pensar que ese antiguo enamorado ha podido sentir, al besarle la mano, el olor del dinero de su marido.

El desplazamiento del olor desagradable al dinero es una ilustración ejemplar de la autonomización de la sintaxis figural de una expresión sensorial: decir que el dinero puede ser 'olfateado' sobre la persona que lo manipula es reconocer que la sintaxis figural del olor se ha hecho independiente de la sustancia olfativa misma. Proporciona incluso a la nueva sustancia figurativa (el dinero) la forma reconocible del campo olfativo: por el lado del espacio, una emanación, cuya fuente es una envoltura difusa e intangible de un cuerpo orgánico, es inhalada por otro cuerpo; por el lado del tiempo, la traza remanente de un cuerpo reputado orgánico (¡el dinero!) sobre un cuerpo humano es reactualizada por el encuentro presente con otro cuerpo.

Desde un punto de vista retórico, ese desplazamiento puede ser descrito, a la vez, como metafórico (similitud entre las materias olorosas y el dinero) y como metonímico (contigüidad entre la riqueza de la persona y su olor corporal). Si se hace el balance de lo que añaden, suprimen y modifican esos dos tropos [metáfora y metonimia], aparece, a fin de cuentas, que la forma sintagmática del campo sensible es el único elemento estable de la operación.

El campo sensorial de las semióticas-objetos

Un 'campo semiótico' es un dominio espacio-temporal que la instancia de enunciación se da en *posición expectante* : la instancia de enunciación circunscribe así lo que le importa del *mundo para sí*, y más precisamente de la *presencia a sí*. La(s) posición(es) de esa instancia es(son) el(los) centro(s) generador(es) del dominio. La propiedad descriptiva principal del campo es su *profundidad*, a partir de la cual pueden ser definidas especialmente (1) la *orientación de los flujos* y de las tensiones que lo atraviesan, y (2) la *posición de los horizontes* de aparición y de desaparición (es decir, la frontera entre la presencia y la ausencia).

Desde la perspectiva de las prácticas semióticas y de la experiencia sensible, el campo de la enunciación es, a la vez, un *campo de presencia* y un *campo posicional* : toda presencia que se encuentra en el campo está dotada de una posición con relación a la posición de referencia (el **Mí**); emergen roles

actanciales, más precisamente *actantes posicionales,* susceptibles de recibir una identidad modal y de portar sistemas de valores[5].

Desde esta perspectiva, la figuralidad de lo sensible se presenta en forma de *efectos de campo posicionales,* de efectos *actanciales, modales* y *axiológicos*, que constituyen 'campos sensibles'.

Tipos y propiedades de los campos sensibles

El campo intransitivo: las mociones íntimas

Hemos señalado ya que las mociones íntimas tienen por centro de referencia sensorial la carne misma a la cual afectan: sentir que su carne vive es, ante todo, hacer de su carne un centro sensorial organizador, hacerla presente a sí mismo antes de identificar la naturaleza de los movimientos que la animan. Curiosa sensación la de existir corporalmente desde el interior: todos los demás órdenes sensoriales son también susceptibles de procurárnosla, pero solo las mociones íntimas lo hacen, de alguna manera, en estado puro y por definición.

En la moción íntima, la sensación no recae sobre algo: simple alerta, nos indica, a lo más, una particularidad del funcionamiento interno del cuerpo, pero no indica ninguna otra presencia que la del cuerpo. El célebre interrogatorio médico: '*¿ Le cosquillea? ¿Le pica?* ' supone ya un estadio más elaborado, con un 'eso' que ocupa el rol de un agente indeterminado, y, sobre todo, con la noción de un contacto estructurado (cosquilleo o picor) que no puede ocurrir más que en un campo transitivo (cf. *infra*).

El predicado de base de la moción íntima se parecería, pues, a eso que los lingüistas llaman un 'predicado de universo' (como *llueve, hace frío*). A falta de poder tratar el cuerpo como un universo sin límites, se utiliza, en el habla cotidiana, por defecto, ya 'eso' ('eso me hace mal', 'eso quema'), ya expresiones nominales (' *me* siento mal', 'ten *go* ardor *de estómago* ', ' *ella* tiene contracciones'), que presuponen, en cierto modo, que el actante del predicado de universo está, en ese caso, circunscrito a la envoltura de un cuerpo.

Este tipo de campo sensorial, sin actantes diferenciados ['eso', 'yo', 'ella'], y articulado en torno a un predicado que solo señala la presencia de su propio substrato (*i.e.* la pura presencia del **Mí** al **Sí**), será considerado como un *campo intransitivo*.

Sin embargo, el carácter aparentemente borroso de este tipo de campo no impide los despliegues figurativos. En efecto, *las sensaciones motrices internas* dan lugar a una suerte de puesta en abismo del campo semiótico: el cuerpo propio, centro del campo de presencia, se convierte, a su turno, en un campo de presencia cuyo centro es el movimiento íntimo, y los horizontes, la envoltura corporal. En adelante, los movimientos y las sensaciones asociadas pueden ser interpretados como centrípetos (contracciones) o como centrífugos (dilataciones); tanto unos como otros presuponen un estado tensivo estable de la carne, que la vida anima y dota de una presencia en contracción o en dilatación. La respiración obedece a ese mismo principio: contracciones y dilataciones, pero desemboca en un franqueamiento de la frontera del campo y en un contacto con el mundo exterior, y depende en eso, también ella, de otro tipo de campo, el campo transitivo.

El campo transitivo: lo propio y lo no-propio

Este tipo de campo es particularmente actualizado por el *tacto.* El estatuto particular del tocar está en parte justificado por el breve relato de la hominización que hemos evocado a partir de Leroi-Gourhan: la etapa crucial de la especialización humana es la del desplazamiento de la función del tocar de la cara a los miembros anteriores.

Sin embargo, las propiedades del campo correspondiente no pertenecen propiamente al tocar. Caracterizan, de hecho, una suerte de 'protosensación', una suerte de núcleo común de toda sensibilidad, de donde los sincretismos toman su fuente, y que hace posibles todas las sinestesias.

El predicado de base del campo sensorial, manifestado especialmente por el tocar, es el de la *mera presencia del no-Mí al Sí: hay ahí algo que no soy yo*, a lo cual se añade una primera reacción tímica: *ese algo me atrae o me repugna*. El análisis del tacto conduce, pues, a la distinción elemental entre lo *propio* (identidad) y lo *otro* (alteridad). Pero, lejos de ser una categoría abstracta, esa oposición entre la identidad y la alteridad se desprende de la sensación propioceptiva: hay, por una parte, lo que es *sentido como propio* y, por otra, *lo que es sentido como otro*, excepto que esa dicotomía deriva del mismo y único contacto. Entre los dos, una envoltura provisionalmente común es afectada por ese contacto.

Por lo tanto, la atracción y la repulsión adquieren un sentido concreto: se trata de saber si ese *otro* puede ser aceptado como *propio* (literalmente, *apropiado* y *englobado en la esfera del Sí*) o debe ser rechazado como *no-propio*. En las elaboraciones ulteriores de la sensorialidad, lo que es aceptado como *propio* puede ser degustado, ingurgitado, inhalado y, por consiguiente, deseado, buscado, etc., y lo que es caracterizado como *no-propio* será descartado, rechazado o destruido, y, por consiguiente, podrá convertirse en inquietante, amenazante o indeseable, cuando menos.

El campo del tacto es, pues, el de la invención de un *cuerpo de sí, el cuerpo propio* mínimo, aquel que una envoltura delimita; todo pasa como si inventase la propioceptividad, suscitando la distinción elemental entre *propio* y *no-propio*. Nos encontramos aquí ante la forma mínima de *campo transitivo*.

De hecho, en este estadio, un solo actante es necesario, el cual se escinde en 'propio' y en 'no-propio'. Pero no se puede hablar todavía de 'fuente' y de 'blanco', porque lo propio y lo no-propio están aquí en contacto y son indisociables. La distinción entre la 'fuente' y el 'blanco' implica una autonomía relativa de los actantes, así como una orientación. La autonomía de *lo no-propio* con relación a *lo propio* sería, por definición, el fin del contacto y la suspensión del tocar.

Este análisis está consagrado al tocar, pero no nos podemos engañar con lo que no es sino un *uso* más extendido que otros. Hay, en efecto, otros candidatos distintos que el tocar para el rol del campo transitivo, y para la distinción entre lo propio y lo no-propio. Para el narrador de *En busca del tiempo perdido,* por ejemplo, el modo sensorial fundamental, aquel por el cual se experimenta la diferencia entre lo *propio* y lo *no-propio*, es la respiración y no el tacto. Se podría pensar que se trata, allí, del imaginario típico de un asmático, pero es necesario revisar de inmediato esa correlación apresurada, pues se encuentra en Baudelaire la misma propensión a hacer de la respiración la manifestación de un campo transitivo elemental.

Veremos posteriormente, además, que la envoltura corporal, en cuanto zona de conexión de todos los contactos transitivos, implica todos los modos de lo sensible a la vez en un campo transitivo, puesto que la envoltura corporal es una figura típicamente polisensorial, que desborda por entero el caso del tocar. Las propiedades del *campo transitivo elemental* (la presencia del *otro*, y la distinción

entre *lo propio* y *lo no-propio*) no pertenecen, pues, en exclusiva, a ninguna sustancia sensorial[6].

El campo sensorial reflejo

Este tipo de campo sensible será examinado principalmente a partir de la *sensorio-motricidad*. Hemos mostrado ya por qué las mociones íntimas participan de un campo intransitivo. Los desplazamientos, en cambio, afectan directamente la posición de referencia del campo semiótico (el centro sensorial), cuya existencia presuponen. Hemos precisado que pueden ser definidos como una afección que ese centro se aplica a sí mismo.

El carácter reflejo de ese tipo de campo sensible es una buena indicación del rol de la sensorio-motricidad en el ejercicio de la *atención* ; en la atención perceptiva, en efecto (y sobre todo en la sensación de *concentración* que proporciona), se puede observar un sincretismo de roles de la 'fuente', del 'blanco' afectado y del 'control': la carne, por ejemplo, es, a la vez, la fuente de las sensaciones, el blanco afectado, pero también el control que asegura su contención.

En este tipo de campo, la carne y el cuerpo propio no son afectados por una emisión que viene de una 'fuente' [ajena], sino por su propio movimiento, de suerte que los roles actanciales admitidos por este campo sensible reflejo se superponen y constituyen un sincretismo. Si hubiera que distinguir los unos de los otros, tendríamos que invertir la orientación habitual: en el caso de la respiración, por ejemplo, el centro sensorial es la 'fuente' del soplo y del movimiento en el espacio; el 'blanco' de uno y de otro son exteriores. Se puede reconocer también aquí la actividad de un actante de 'control': la regulación del ritmo, de la extensión y de la rapidez de los movimientos le es imputable; y esta regulación influye en la intensidad y en la extensión de la sensación. El campo sensible reflejo de la sensorio-motricidad está, pues, relativamente elaborado, ya que dispone de todos los actantes posicionales y de una regulación de la sensación, pero bajo una manifestación a primera vista sincrética.

La propiedad de *reflexividad* confirma y explota una distinción ya establecida en otros lados, pero se actualiza específicamente en este tipo de campo sensorial: al aplicarse una afección a ella misma, la instancia sensorio-motriz se escinde en un **Mí** y en un **Sí** : ella *se* mueve. Cualquiera que sea el grado de coerción exterior, el movimiento da siempre lugar a una sensación refleja, la de un *moverse.* Un cuerpo inerte transportado por otro no tiene ninguna sensación motriz, y, por consiguiente, no es el desplazamiento el que procura la sensación,

más bien es el hecho de *moverse*. Es decir, exactamente la reflexividad del desplazamiento y, por tanto, el hecho de que el movimiento sea aplicado a un **Sí** por un **Mí**.

Por lo demás, las *sensaciones motrices externas* corresponden al desplazamiento de la posición de referencia y, por consiguiente, del campo semiótico todo entero: el cuerpo propio en movimiento explora su campo, pero, al mismo tiempo, desplaza sus horizontes. En consecuencia, son las propiedades mismas de ese desplazamiento, velocidad, ritmo, dirección, trayectoria, amplitud, etc., las que determinan la forma espacio-temporal del campo: el campo de la danza, de la carrera o de la caricia son, cada uno en su género, específicos, y tienen por correlatos sensaciones motrices igualmente específicas.

Podríamos estar tentados a imaginar que, en este caso, las propiedades del campo sensible están irreductiblemente adheridas a la sustancia sensorial motriz, lo que validaría indirectamente la hipótesis según la cual la sensorio-motricidad sería el núcleo común de todo el sistema. Pero la sensorio-motricidad no contribuye a la secuencia polisensorial en cuanto orden sensorial particular (respiración o movimiento). Al contrario, lo hace en cuanto principio transversal, entremezclado con todos los otros tipos sensoriales: no solamente el movimiento, también el sonido afecta a la carne y le proporciona *mociones íntimas*, cuando no son para el bailarín inmóvil verdaderas sensaciones de desplazamiento en el espacio.

Asimismo, la visión está en capacidad de explorar el campo sensible variando la focalización y el grado de atención; y desplazando el campo visual, de explorar el campo sensible, desplazar los horizontes, y, en consecuencia, reacomodar completamente la forma y el tamaño de las cosas, así como la sensorio-motricidad *stricto sensu*. Ciertamente, el cuerpo no se desplaza, pero eso no impide que experimente las sensaciones reflejas del esfuerzo visual realizado. El espectador de cine conoce bien esa experiencia: el movimiento que tiene lugar en la pantalla, captado por la mirada, así como el movimiento de la mirada que sigue o evita el movimiento que aparece en la pantalla, solicita directamente las tensiones de su carne. Aquí, como en otras partes, ese tipo de experiencia reposa en la *reflexividad* del campo sensible y en el sincretismo actancial: la carne y el cuerpo propio controlan la visión, la 'fuente' y el 'control' se confunden; volvemos a encontrar, claro está, el principio de la *atención*.

La sensorio-motricidad nos permite, pues, extraer las propiedades de un campo semiótico particular, el *campo reflejo*, que inventa, en cierto modo, la categoría **Mí /Sí**, así como el *campo transitivo* (el campo del contacto) inventaba antes la categoría *propio/no-propio*.

El campo sensorial recursivo

El campo 'transitivo' exigía una *envoltura*, la frontera entre *lo propio* y lo *no propio*. El ejemplo del *olor* permite considerar el caso en el que la envoltura corporal se multiplica y adquiere espesor: cada capa de olor más o menos próxima, más o menos alejada, más o menos nebulosa, forma, en efecto, una envoltura. Esa multiplicación de las envolturas olfativas es particularmente evidente en el caso del perfume: el cuerpo perfumado, los accesorios perfumados, las cartas perfumadas forman capas olfativas sucesivas. Pero todos esos olores hacen referencia al cuerpo-fuente, y evocan la presencia más o menos distante, más o menos *desembragada*, pero siempre directamente accesible; repiten, de cierto modo, por capas sucesivas, la envoltura propia.

El examen del campo sensible de la olfacción revela, pues, una propiedad nueva, la cuantificación, que conduce a distinguir y a poner en relación la *unidad* (el cuerpo, su envoltura), lo *múltiple* (las envolturas plurales) y las *expansiones* (las capas, las nubes envolventes).

Didier Anzieu ha precisado algunos aspectos de esa propiedad[7]. Después de varias experiencias olfativas particularmente desagradables en análisis, ha llegado a la conclusión de que hay que tomar en cuenta los efluvios emitidos por sus pacientes, así como sus propias reacciones, en la perspectiva de la transferencia y de la contratransferencia. Para hacerlo, ha elaborado el concepto del *Mí-piel olfativo* y lo ha definido por las tres propiedades siguientes: (1) es una envoltura que logra una totalización indiferenciada de todas las partes del cuerpo; (2) es una envoltura difusa, vaga, multi-porosa y plural; (3) engloba al otro de manera invasora. La última propiedad corresponde a otro tipo de campo que examinaremos más adelante. Claramente, se ve que las dos primeras propiedades remiten a una misma categoría, a la cuantificación del predicado de base: 'eso huele a X'.

En efecto, el 'eso' es, de entrada, totalizante, con una modalidad de indiferenciación. Toda figura olfativa, cualquiera que sea su composición, es tratada como una totalidad: un cuerpo humano (aunque tan solo una parte tenga

olor), un paisaje (aunque un pequeño número de elementos despidan olor), una muchedumbre (aunque solamente algunas personas tengan olor) son totalizadas por su olor. Así, el anciano huele a orina, la muchedumbre huele a sudor, el paisaje huele a jazmín o a heno recién cortado.

Las propiedades del *campo recursivo* podrían ser resumidas así: las capas olfativas, por numerosas que sean, son siempre englobantes (envolventes); en consecuencia, totalizan e individualizan el cuerpo odorante. Otros órdenes sensoriales pueden también tomar esa forma. Así, por ejemplo, cuando se aplica la veridicción a la percepción visual de los objetos, se distingue una primera envoltura: la superficie y el modelado ostensible del objeto, que oculta otra, la cual, a su vez, revelará tal vez el secreto que disimula. Así mismo, cuando se pueden distinguir planos sonoros, o incluso una organización polifónica del sonido, se postula que el campo sonoro está organizado como un campo sensible recursivo, porque se supone que es susceptible de contener tantos subplanos auditivos como sean necesarios. El principio del *campo sensible recursivo* y de envolturas múltiples no es, pues, exclusivo ni está reservado únicamente a la olfacción.

El campo sensorial recíproco

Este otro tipo de campo sensorial será ilustrado también con el caso de la olfacción. El predicado de base de la olfacción 'Eso huele a X' es anterior a 'Yo huelo X'. Hay que distinguir aquí la emanación (*Eso huele a X*) y la inhalación (*Yo huelo X*). El predicado de base completo sería, entonces, *Yo huelo que eso huele a X.*

Eso, en cuanto actante, está dotado de dos propiedades elementales: (i) es un actante de universo restringido (limitado, localizado, centrado, y hasta envuelto), y (ii) la orientación entre la 'fuente' y el 'blanco'. Dichas propiedades constituyen dos condiciones previas del tipo de campo que ahora nos ocupa: en efecto, el campo olfativo está orientado, a partir del cuerpo odorante, hacia el cuerpo percibiente, al mismo tiempo que ostenta un poder totalizante e individualizante sobre el primero. En suma, el *mí* del 'Yo huelo X' es el 'blanco' de una emanación exterior.

Pero, por otro lado, como el cuerpo odorante pone en la 'mira' al cuerpo percibiente, la relación es recíproca: 'Eso huele a X' tiene en la 'mira' al *yo* ; 'Yo huelo a X' tiene en la mira al *otro*. También se podría escribir, en razón del

poder de envolvimiento y de penetración del olor: [*Eso huele* a X, que capta al *yo*] y [*Yo huelo* a X, que capta al *otro*]. En consecuencia, el predicado 'Yo huelo que eso huele a X' es, pues, un predicado recíproco de 'mira' y de 'captación'. Esa es la razón por la cual identificamos, en ese caso, un *campo sensible recíproco.*

Este tipo de campo implica un modo de interacción bien específico entre *lo propio* y lo *no-propio*. En efecto, desde el punto de vista del sujeto que percibe el olor, las envolturas olfativas son, primero, las de los otros cuerpos, que se convierten, luego, en envolturas de su propio cuerpo, y que, para terminar, pueden penetrar en el interior de este último. Los límites extremos son, por un lado, el *tufo* (la envoltura más alejada del cuerpo propio) y, por otro, el olor *penetrante* que franquea la envoltura del cuerpo propio. Jean-Paul Sartre evoca, en su *Baudelaire*, ese modo de interacción, poniendo el acento en la identificación del otro cuerpo:

El olor de un cuerpo es ese cuerpo mismo que aspiramos por la boca y por la nariz, del que nos apropiamos de un solo golpe, como si fuera su sustancia más secreta y, por decirlo todo, de su naturaleza. Pero ese cuerpo desencarnado, vaporizado, permanece todo entero siendo él mismo, aunque convertido en espíritu volátil[8].

Multiplicando las envolturas corporales difusas y porosas, el campo olfativo se convierte en la sede de una conversión: la conversión de las envolturas del otro en envolturas del **Sí**, que son ahora sentidas como envolturas propias, y hasta como contenido volátil del propio cuerpo.

El campo sensible recíproco contribuye, por consiguiente, a la instalación de la *exteroceptividad* [en el campo de presencia]: cualquier cosa que rodea y ocupa el cuerpo propio es sentida como algo que emana de otro cuerpo. Así como el campo transitivo, también el campo recíproco procede de la distinción entre lo *propio* y lo *no-propio*, puesto que distingue, por ejemplo, el olor del **Sí** del olor del *otro*. Esa distinción, sin embargo, supone, en ese caso, una conversión previa de los olores que emanan del otro en olores que envuelven y penetran al **Sí.**

El olor instala horizontes concéntricos de la presencia, pero horizontes cuya profundidad no es mensurable, ya que puede, en todo momento y en todos sentidos, ser desplazada. Por lo demás, se trata de una profundidad que emana de otro cuerpo, y cuyo punto de referencia no es el cuerpo receptor. El horizonte del

olor no es, en verdad, un horizonte de apariciones y de desapariciones, sino una zona de debilitamiento de la presencia. El olor solo existe en la medida en que está presente; como mínimo, remanente; a lo sumo, penetrante, pero nunca *ausente* en sentido estricto.

El *campo de la olfacción* combina, pues, las propiedades de dos campos sensibles: las del *campo recursivo* y las del *campo recíproco*, cuya configuración de la envoltura plural hace la síntesis, porque se apoya, a la vez, en la propiedad de recursividad (en razón de la cuantificación) y en la propiedad de la reciprocidad (en cuanto que la envoltura es común a todos los cuerpos implicados).

Esta forma de campo sensible esquematiza las semióticas-objetos, y especialmente el discurso verbal. Se puede mostrar, por ejemplo, que, en *Viaje al fin de la noche,* el campo típico del olor, omnipresente en Céline, se convierte en la forma del campo del discurso todo entero: una profundidad que viene del fondo del campo *capta* al *Mí,* una profundidad que solo puede ser sentida y no medida, una profundidad hecha de envolturas sucesivas, la primera de las cuales es la del cuerpo propio (la profundidad limitada a la envoltura corporal) y la última es la de la remanencia amenazante, totalizada (el *Eso* del mundo, de la guerra o de la sociedad)[9], que pone en la mira y capta la posición del sujeto. Una vez más, un campo sensible funciona con total autonomía de la sustancia sensorial, a tal punto que, en Céline, por ejemplo, no se llega a decidir si deriva del campo olfativo, o si se impone a este cuando él es portador de verdaderos olores, y no solamente de la agresividad del mundo.

El campo sensorial interno

El campo sensorial del *gusto* será el prototipo del *campo sensorial interno*. Al comienzo, el sabor se presenta como un modo de contacto, como una sensación táctil inanalizable: choque, quemadura, caricia, picadura, aspereza o fluido, duro o tierno. Ese primer contacto afecta a la envoltura del cuerpo propio, aunque esté localizado en la boca y participe del campo transitivo.

No se podrá hablar de sabor si el análisis de ese primer contacto no permite reconocer ahí fases operativas, y por tanto actores, lugares y momentos. Cada fase operativa será entonces caracterizada por un predicado de tipo táctil (por ejemplo, 'picar'), atribuido a un actor identificable (la *pimienta* pica), en un lugar más o menos definido, por un periodo específico (plazo de latencia,

ataque, duración, etc.). Todo pasa como si el sabor fuese una combinación de contactos analizables cuyo actor fuente actuara en un espacio-tiempo identificable. El contacto mismo solo es definido en intensidad y en extensión, mientras que la sensación gustativa descubre una combinación de varios tipos de contacto, después identifica los actores correspondientes (materias y componentes) y, finalmente, con un análisis más minucioso, reconocerá los matices del sabor (por ejemplo, matices de sabor de las diferentes pimientas).

Desde la perspectiva del análisis sensorial tradicional, el gusto, como se sabe, solo reconocía cuatro sabores fundamentales: lo dulce, lo salado, lo amargo y lo ácido. Pero, en ese caso, se trata solamente de la capacidad del órgano gustativo (y más precisamente de las papilas gustativas); desde la perspectiva de los modos semióticos de lo sensible, sin embargo, y sobre un fondo polisensorial, la actividad de degustación combina propiedades olfativas, táctiles y sensorio-motrices, a partir de las cuales forma un campo semiótico donde el reconocimiento de los momentos, de los lugares y de los actores va mucho más allá de los cuatro sabores sustanciales *.

El sabor parte, pues, de la sensación táctil, y la convierte en otro tipo de sensación estratificándola y segmentándola; el sabor hace así del cuerpo propio (la *propiocepción*) el teatro de una secuencia espacio-temporal y actorial, una *escena interior* en la cual desarrolla la *interocepción* : las sensaciones del cuerpo propio se convierten entonces en una representación emocional y cognitiva. Y los órganos y las diferentes partes de la boca (paladar; la parte inferior, superior y la punta de la lengua; la parte interior de los carrillos; la garganta, etc.), al recibir específicamente cada una de las sensaciones táctiles, aseguran la diferenciación topológica, temporal, actorial y predicativa (el *esquema figural* de la escena interior del sabor).

La cuantificación está también actuando en esos procesos, aunque la pluralización no es, en este caso, la de las envolturas. Al contrario, la envoltura táctil está ahora especializada en diversas zonas afectadas por la identificación de actores específicos. El 'blanco' del sabor, lo mismo que su 'fuente', están divididos y colocados en secuencia. A partir del momento en que el campo interno se despliega en fases de un proceso, en momentos y en lugares diferentes, abriendo en el cuerpo propio una *escena interior*, no tenemos que ver ni con el *cuerpo propio*, concebido como una envoltura (el tocar), ni con el *cuerpo otro* (el olor), sino con un *cuerpo interno*, un cuerpo ahuecado y habitado.

Ese *cuerpo interno* se distingue igualmente de la *carne* : la carne es una materia sensible, un centro de movimiento y de sensación, el centro del *campo reflejo*, mientras que el *campo interno* es un dominio espacio-temporal imaginario cuyo centro está, por ejemplo, en la degustación, en la zona del primer contacto táctil. Sin embargo, la participación de los órganos de la masticación arrastra en pos de sí, *ipso facto*, la de las propiedades de la sensorio-motricidad interna, como en el caso de la asociación entre el olor y la respiración. Se podría hablar aquí también de un verdadero *diálogo* : un diálogo entre las sensaciones motrices internas de la masticación y las sensaciones táctiles, por una parte, que permiten identificar los actores del gusto, y las sensaciones gustativas, por otra, que afectan a los predicados gustativos.

El campo sensible del gusto se presenta, por consiguiente, (1) como el campo interior de una escena figurativa, y (2) como un diagrama de correlaciones entre predicados, espacios, momentos y actores. Tendríamos que ver, entonces, independientemente de la sustancia sensorial gustativa, con un *campo interiorizado, secuencializado e iconizado* : (i) *interiorizado*, porque la exploración de lo no-propio se hace en el *cuerpo interno* ; (ii) *secuencializado*, porque, después de la división, las partes del 'blanco' y las partes de la 'fuente' se ponen en orden; (iii) *iconizado*, porque esa exploración consiste en distribuir las fases de un proceso sobre las figuras icónicas (momentos, lugares y actores).

El mismo campo semiótico puede ser solicitado por otros tipos de exploraciones interiores distintos de los de la degustación: la inhalación olfativa, por ejemplo; el análisis del perfume instala un campo interno, aunque adopte un recorrido estereotipado (la cabeza, el cuerpo, etc.) que simula el análisis de las partes de un cuerpo. La exploración interior desencadenada por la rememoración, en Proust, adopta también ese tipo de campo interno, lo mismo que algunas formas de la atención sensorio-motriz, como proponen las filosofías orientales, y –¿por qué no?– algunas formas de degustación amorosa (¡en general, solamente metafóricas!).

El campo sensorial reversible y simultáneo (la burbuja sensorial)

El campo del oído será aquí nuestro prototipo. El campo auditivo es una *burbuja* : generaliza el principio de la envoltura exteroceptiva, pero, al mismo tiempo, la disocia del *cuerpo propio* en el sentido de que no se trata ya de una envoltura corporal más o menos distante, sino de una burbuja deformable a voluntad e independiente del cuerpo percibiente. Sin embargo, esa burbuja conserva

algunas propiedades de la envoltura olfativa: es suscitada por un cuerpo otro y engloba al cuerpo propio; tiene también dos límites, como el olor, pero uno es el silencio y otro, el dolor.

Hay que notar, a este respecto, que el sonido no penetra más o menos, como el olor; afecta directamente, hasta hiere la carne; el sonido desconoce los límites del cuerpo propio. No se trata ya de saber si franquea o no la envoltura corporal, sino en qué y cómo modifica las tensiones de la carne. Referido a la sensorio-motricidad, que solicita también la carne, el oído se distingue de ella, no obstante, porque si, en el primer caso, la carne es móvil de por sí, en el segundo, es conmovida desde el exterior: una es 'fuente'; otra, 'blanco'.

Este reparto, sin embargo, solo puede ser provisional e indicativo. En efecto, si se imagina un contacto violento que afecte, más allá de la envoltura del cuerpo propio, a la carne misma y que provoque en ella una reacción (una contracción, una palpitación), no se puede seguir reservando al oído la capacidad de emocionar a la carne-'blanco'. De igual manera, si se trata de un contacto que se prolonga o de un rozamiento que lleguen a provocar uno y otro una reacción muscular. Mejor aún: ¿dónde situar la 'fuente' (externa o interna) de un sobresalto de miedo, de un estremecimiento de orgullo o de una contracción de angustia? Es preciso, pues, conservar la distinción entre la carne-'fuente' y la carne-'blanco', aunque solo sea para fundamentar la diferencia entre un campo reflejo y un campo transitivo (centrífugo o centrípeto). Sin embargo, no es posible seguir refiriendo esas diferencias exclusivamente a tal o cual tipo sensorial: el campo de tipo 'burbuja sensorial' es, pues, independiente de la manifestación auditiva.

El campo sensible manifestado por la audición se situaría en una burbuja cuyo centro sería la carne. La burbuja auditiva posee un horizonte de apariciones y desapariciones: más acá, la presencia (el sonido); más allá, la ausencia (el silencio). Por consiguiente, la oposición presencia/ausencia encuentra ahí un sentido, al mismo tiempo que una oposición discreta. Por lo demás, desde el momento en que el horizonte se convierte en frontera, la profundidad que lo separa del centro es mensurable a partir del centro mismo. Es, entonces, una profundidad cognitiva en el sentido de que, conociendo la 'fuente' y apreciando la intensidad del sonido que emite, el sujeto de la percepción está en capacidad de evaluar la distancia a la que se encuentra esa 'fuente'.

La relación entre la 'fuente' y el 'blanco', lo mismo que en el caso del olor, es recíproca: el sonido tiene una 'fuente', un cuerpo otro en torno al cual se forma una 'burbuja' sonora; existe también un 'blanco', la carne del cuerpo percibiente colocado en el centro de una 'burbuja' auditiva. Pero el cuerpo percibiente puede convertirse, en ese caso, en 'fuente' de una 'captación' cuyo cuerpo sonoro es el 'blanco': el primero evalúa la distancia y la posición del segundo. La *reciprocidad* es aquí completada por la *reversibilidad*.

Hemos visto que, en el caso del olor, la reciprocidad se limitaba al reparto de una misma envoltura olfativa, pero la orientación impuesta por el sintagma [emanación > difusión > penetración] no es reversible, de ahí la imposibilidad de apreciar una profundidad olfativa. Para analizar el olor, hay que proceder al modo del campo interiorizado de los sabores: inhalar, dividir, poner en secuencia, sin posibilidad de conducir simultáneamente todas esas operaciones. La reversibilidad del campo auditivo, en cambio, autoriza la doble predicación (la ' *mira* ' y la ' *captación* '), y en simultaneidad.

La 'burbuja auditiva' autoriza, pues, la simultaneidad: si el oído puede y debe, a veces, ser selectivo, es porque el sonido se ofrece ante todo globalmente, en simultaneidad. A diferencia del sabor, que despliega sus fases en secuencia, el sonido se presenta como un todo más o menos homogéneo. Cuando el sabor se reduce a la unidad, desaparece como sabor y se reduce al contacto; cuando el sonido se desarrolla en el tiempo, cuando los sonidos se suceden, la audición obedece, ciertamente, a una secuencia, pero no es una secuencia de análisis del sonido (como es el caso del sabor); se trata, simplemente, de una sucesión de sonidos.

La simultaneidad es una variedad de la copresencia, coexistencia sin mezcla de una pluralidad de solicitaciones sensoriales. Los olores se mezclan, forman novedades en nombre del principio de totalización-individualización (cf. *supra*); en cambio, las visiones se superponen, se disfrazan o se yuxtaponen sin mezclarse; asimismo, los sonidos no pueden menos que coexistir, y esa coexistencia es, obligatoriamente, o conflictiva o armoniosa, tensa o distendida: el principio de la alianza armónica o desarmónica de los sonidos reside en esa propiedad de la copresencia.

El campo sensorial a engastes

Nos queda por explorar un último tipo de campo sensible, enteramente desembragado con relación al sistema sensorial mismo, y susceptible de desarrollarse en plena autonomía por proyección en el espacio deíctico. Ese *desembrague* del campo sensible es particularmente realizado por la *visión*.

En este estadio de nuestro recorrido, parece claro que ninguna de las propiedades del campo semiótico polisensorial pertenece en exclusiva a tal o cual modo sensorial, sino solo tendencialmente, en cuanto manifestación dominante y por la fuerza del uso. No nos asombraremos, pues, de constatar que la visión comparte muchas propiedades con los otros sentidos y que, en realidad, no nos enseña gran cosa sobre el campo sensible de las semióticas-objetos.

La visión es, en efecto, susceptible de funcionar según el modo de la envoltura táctil: es el modo llamado *háptico*, por el cual se toca la superficie y el modelado de los objetos con la mirada; puede funcionar también según el modo de la envoltura olfativa (se trata especialmente del caso en que la profundidad visual es puramente afectiva, de orientación centrípeta) o según el principio de la 'burbuja' auditiva (el campo visual es entonces un campo solamente acotado por un horizonte de apariciones y desapariciones). La visión, en fin, es susceptible de desplegar un primer contacto visual en secuencia, y de disponer así predicados y espacios correspondientes. Lo mismo que el sabor, podrá entonces identificar los actores asociados. Puede incluso funcionar en un campo transitivo, recíproco, reflejo, interiorizado (es el caso de las llamadas 'imágenes mentales'), secuencializado, iconizado, reversible o simultáneo. En suma, si la visión se ha convertido en el modo sensorial dominante en el hombre, es, tal vez, porque ha elaborado progresivamente un uso que asocia y combina el conjunto de las propiedades disponibles del campo sensible.

Pero además nos ofrece, en cuanto uso dominante del *campo desembragado*, dos propiedades nuevas.

Ante todo, proporciona a los actores identificados una forma, es decir, una envoltura específica: por primera vez, no se trata solamente de la envoltura del cuerpo propio y de sus diversos avatares, ni siquiera de envolturas pertenecientes a otros cuerpos, percibidas como envolturas del cuerpo propio. Se trata de la envoltura específica de otros cuerpos percibida como tal, es decir, de una *envoltura desembragada*. Ese desembrague es, claro está, para la sintaxis figural, una fase esencial (y última) de la adquisición de su autonomía.

El tacto puede, a veces, sustituir a la vista en ese ejercicio, aunque con dos condiciones y con una reserva. La primera condición consiste en que la vista no se imponga en esa situación concreta (ojos deslumbrados, ojos cerrados, mirada ausente, ceguera); la segunda condición se presenta cuando el tocar está integrado a una configuración de nivel superior, o figura como dimensión instrumental (cf. *supra*). La reserva se debe al hecho de que el tocar no puede dejar de experimentar la resistencia, el volumen y el relieve de la superficie explorada.

El cuerpo propio, que conoce por experiencia la forma de su propia envoltura, y que no puede reconocerla en esas variaciones, las atribuye entonces a la forma del otro cuerpo; y, sobre todo, porque ese contacto táctil no es percibido como un contacto de **Sí** a **Sí** ni interpretado como un contacto con otra envoltura. Al no poder pasar de la referencia a la envoltura del cuerpo propio, el tocar no logra jamás un desembrague completo de la envoltura del otro cuerpo.

Para identificar la forma del otro cuerpo, la vista hace intervenir otro actante distinto del cuerpo propio, un actante igualmente desembragado: la *luz*. Y la zona de contacto entre la luz (el actante 'fuente' de la visión) y los obstáculos materiales que ocupan el campo (los actantes 'de control' de la visión) es interpretada como envoltura del cuerpo otro. Se trata siempre de la exploración de una zona de contacto, pero ese contacto mismo y su operador, así como la envoltura explorada, están totalmente *desembragados*.

Por lo demás, esa zona de contacto donde se diseñan las formas puede ser también una zona de conflicto, como aquella del contacto con el cuerpo propio: la luz atraviesa o no atraviesa el obstáculo (obstáculos transparentes, translúcidos u opacos); es reenviada inmediatamente y por completo (obstáculos brillantes o reflectantes), o incompletamente y con retraso (obstáculos mates o absorbentes). Sin embargo, esos conflictos también están desembragados como micro-acontecimientos independientes del cuerpo propio y del sistema sensorial. Con esta última condición, las variedades del conflicto entre la luz y la materia permiten ahora especificar las *propiedades eidéticas* de la envoltura explorada.

De hecho, la zona de contacto entre la luz y los obstáculos es una zona de *conversión eidética*. El lenguaje de descripción de la manifestación visual traduce esa conversión: lo que para el tocar sería un relieve es para la visión una *textura* ; un *volumen* se convierte en un *modelado* ; allí donde la materia es atravesada o no, allí donde la luz es reenviada o retenida, la conversión eidética

engendra formas *transparentes* u *opacas, reflectantes, translúcidas* o *absorbentes*.

El *campo desembragado* generaliza y objetiviza el principio de la envoltura: sin referencia directa a la experiencia del sujeto percibiente que descubre su envoltura en el contacto directo con los otros cuerpos (en el *campo transitivo* y en el *campo recursivo*, sobre todo), todos los objetos tangibles, olorosos o visibles se encuentran dotados de su propia envoltura; más aún, la envoltura desembragada se convierte en la propiedad decisiva de una cosa transformada en actante del mundo sensible. Volveremos sobre este punto, que permite establecer una continuidad teórica y metodológica entre una semiótica del cuerpo y una semiótica de los objetos[10].

Por lo demás, la estructura actancial de la visión es mucho más compleja y diferenciada que la de los otros órdenes sensoriales porque el campo visual superpone varios 'estados de lo visible', a saber, el destello, la iluminación, el color y los efectos [luminosos] de la materia, sobre los cuales reposa la conversión eidética. A cada uno de esos estados corresponde un dispositivo actancial específico, que sería demasiado largo detallar aquí[11]. No obstante, la diversificación y la especialización de la estructura actancial se basan en un principio común relativamente simple.

Ese principio es el de la *conversión* del *actante de control* : hemos señalado ya que sus propiedades de superficie (al contacto con un obstáculo) pueden ser convertidas en propiedades de la envoltura del cuerpo otro (conversión eidética), y es preciso añadir aquí que sus propiedades actanciales (su rol actancial) pueden ser modificadas en todo momento, al punto de hacerlo cambiar de rol (conversión actancial).

La conversión actancial se generaliza en el campo visual: actantes de control se convierten en 'blancos' y, por tanto, en obstáculos; obstáculos que captan la luz se convierten, a su vez, en 'fuentes' secundarias; la luz se convierte ella misma en actante de control que revela o disimula la estructura de los objetos encontrados; obstáculos-'blancos' se transforman en actantes de control que analizan la luz y discriminan colores, etc. Estos son otros aspectos del *desembrague*.

La visión es, pues, el resultado para la especie humana del recorrido que conduce a la autonomía de la dimensión figural de lo sensible, y eso por razones

difíciles de tener en cuenta, dadas las coerciones biológicas de la evolución de la especie, de la cultura y de los usos. Solo queda aceptar que ese recorrido es pertinente para el semiotista, pues se presenta globalmente como un desembrague de la figuralidad, segmentado en etapas y completamente acabado con la visión. En la visión, el cuerpo propio es siempre el centro de referencia, pero solo para lo esencial, puesto que toma algunas propiedades de los campos sensibles manifestados por el tacto, por el olfato, por el gusto o por el oído. Por lo demás, sus propiedades distintivas (la conversión eidética, la generalización de la conversión actancial) concurren eficazmente a ese *desembrague último de la dimensión figural*.

La visión es, ciertamente, una manifestación ejemplar de esas dos propiedades distintivas, aunque no es menos cierto que ninguna de las dos le pertenece exclusivamente: lo que hace es generalizar la conversión eidética, pero basta con disminuir la intensidad luminosa para que el tacto tome el relevo a ese respecto; generaliza, igualmente, la conversión actancial del actante de control, aunque este último es siempre susceptible (esos son los riesgos de la atención y de la desatención) de cambiar de estatuto actancial bajo otros regímenes sensoriales. Y, de manera general, se podrán encontrar no pocos casos de *desembrague figural* en el caso del tacto, del olfato o del oído, aunque no se presente tan completo.

Esos desembragues acumulados autorizan la aparición (recursiva también) de sub-campos sensibles en el interior del campo desembragado. No se trata, entonces, de la multiplicación de envolturas como en el campo plural de la olfacción, sino, más radicalmente, de la formación de campos sensibles de segundo o de tercer grado: cada objeto visible puede así presentarse con su propio campo, su centro, sus horizontes, su envoltura, etc.; asimismo, por el juego de las perspectivas, los planos de profundidad visual pueden adquirir cierta autonomía[12] y desplegarse, a su vez, como campos sensibles independientes. Tendríamos que ver entonces con *engastes de campos sensibles*.

Recordemos los tipos de campos encontrados: campo *intransitivo*, campo *transitivo*, campo *reflejo*, campo *recursivo*, campo *recíproco*, campo *reversible y simultáneo*, campo *desembragado a engastes.* El orden en el cual los hemos presentado es conforme con el objetivo general de nuestro propósito, a saber, mostrar cómo, con el progresivo *desembrague* del campo sensible, desde el primer contacto con el mundo, se llega a una verdadera puesta en escena autónoma de la sintaxis figural. El principio de esa ordenación es el de la

complejización sintagmática por aplicación de nuevas categorías; sucesivamente, la *transitividad* (y, por derivación, la *reflexividad* y la *reciprocidad*), la *cantidad* (y, por derivación, la *recursividad* y el *engaste*), la *reversibilidad*, la *simultaneidad*, etc. En cambio, ese orden no indica ninguna jerarquía: no es más que la secuencia de engendramiento de la forma semiótica de lo sensible.

Tópica del cuerpo sensible

Del conjunto de ese recorrido de los diferentes tipos de campos sensibles, nace una nueva hipótesis: las propiedades y los tipos de campos sensibles derivan, en parte, de la instancia corporal que es solicitada y del tipo de predicado que le es aplicado. Según tengamos que ver con el *cuerpo propio único o múltiple*, con el *cuerpo interno* o con la *carne*, el dispositivo dominante cambia. Paralelamente a esa tipología de los campos sensibles fundada en sus propiedades sintagmáticas, que se disocia ya claramente de la de los órdenes sensoriales, otra aparece ahora, que es, sin duda, más profunda y típicamente figural, la de las instancias corporales.

La tópica somática que de ahí se desprende puede, entonces, ser considerada como una matriz semiótica deducida de la tipología de los campos sensibles, e independiente de la tipología de los canales sensoriales. Recordemos, para comenzar, las principales propiedades de algunos esquemas corporales que hemos encontrado.

La envoltura del Sí-piel

El análisis del campo transitivo nos ha conducido a la distinción entre lo *propio* (la identidad) y lo *otro* (la alteridad). Hay, por una parte, *lo que es sentido como propio* (el **Sí**) y, por otra, *lo que es sentido como otro* (el *mundo para* **Sí**): la construcción de un **Sí** pasa, entonces, por la delimitación de una frontera (la envoltura). El *cuerpo de* **Sí** es el *cuerpo propio* mínimo, delimitado por una envoltura.

La envoltura plural y porosa

Hemos indicado que, en el campo recursivo, la envoltura corporal se multiplica, y da lugar a una serie de capas concéntricas y englobantes. El **Sí** olfativo, por

ejemplo, es totalizado por las envolturas plurales, pero además es poroso: esa envoltura puede, en efecto, ser penetrada por el olor. La envoltura del **Sí** tiene ahora dos faces: una faz vuelta hacia el mundo exterior, otra faz vuelta hacia un espacio interno, y, según el caso, autoriza o no autoriza una comunicación entre esos dos espacios.

El cuerpo interno

El campo interno, al interiorizar y al desplegar las experiencias de contacto (táctiles, olfativas, gustativas), crea un teatro interno del cuerpo, el teatro de una secuencia espacio-temporal y actorial.

El *campo interno* no puede ser confundido con la *carne*, porque la carne es un centro de movimiento y de sensación que depende, en la inmediatez de la sensación, del **Mí**, mientras que el campo interno depende del **Sí**, porque es vacío y proyectado, y habitado por representaciones. Gozar o sufrir en su carne no es *sentirse* (como le ocurre al **Sí**), sino *sentir*, simplemente (como le ocurre al **Mí**).

La carne

Sea de manera intransitiva, como en las palpitaciones internas; refleja, como en los movimientos carnales necesarios para el desplazamiento, o transitiva, bajo la influencia de un golpe, de una caricia, o de un sonido, la *carne* es el lugar corporal de la inmediatez, el lugar del **Mí**.

El olor franquea la frontera del *Sí-piel* ; el sonido alcanza directamente el *Mí-carne*, la *materia* misma del cuerpo. La *envoltura* es una frontera viviente y sensible entre dos dominios: el del **Sí** y el del *otro*, mientras que la *carne* es la materia viviente y sensible del **Mí**.

En el caso del olor, sin embargo, no hay que desdeñar el hecho de que es también concomitante con la respiración y que, como ya lo hemos subrayado, las sensaciones motrices internas son susceptibles de combinarse con la olfacción. Así, con la penetración del olor, se diseña un nuevo campo de presencia, interno y en abismo, que hemos llamado *campo interno*. Mejor aún, si la sensación olfativa se combina con la de las contracciones y dilataciones de la

carne, entonces el recorrido completo [envoltura > campo interno > carne] queda culminado: el olor puede, en ese caso, marear, descomponer, aturdir, etc.

La tópica somática

Desembocamos así en una *tópica somática*, en la que podemos distinguir ahora:

(1) el *Sí -cuerpo propio* : la envoltura del tacto y del olor vuelta hacia el exterior, que protege, con su clausura, el universo interior del *Sí,* única o plural;

(2) el *Sí -cuerpo interno* : el teatro interoceptivo del sabor, el campo interno invadido por el olor o construido con vistas a un control de la atención, el espacio interior del **Sí** ;

(3) el *Mí-carne* : la materia viviente y sensible, el sustrato dinámico solicitado por la sensorio-motricidad y por las tensiones vibratorias sonoras, la masa palpitante y deformable que solicita el movimiento, combinado o no con las otras sensaciones;

(4) el *Mí-referente* : la sustancia corporal como centro de referencia por carencia, y como lo 'propio' que es confrontado con 'todo lo que no es propio'.

El conjunto de la tópica es regulado ante todo por una oposición simple: externo/interno, con relación a la distinción entre el mundo sensible y el cuerpo sensible, separados por la frontera del Sí-cuerpo propio. Se basa en la dialéctica entre el *Mí-carne* y el *Sí-cuerpo propio*, confrontados ambos con el *mundo-otro*. En fin, la *envoltura* del **Sí** puede ser única o múltiple, y la *carne* del **Mí** puede ser 'fuente' o 'blanco' de interacciones sensibles.

El desarrollo sintagmático de esta tópica somática engendra los diferentes tipos de campos sensibles. Entre todas las transformaciones posibles, hemos podido destacar las siguientes:

(1) La multiplicación de las envolturas: partiendo de una envoltura única, el campo de presencia se estratifica en envolturas sucesivas hasta el horizonte de la remanencia. Ese desarrollo del campo externo es propio de la *exteroceptividad*, y corresponde a la conversión de lo *propio* en lo *no-propio*, del **Sí** en el *otro*.

(2) El *engaste* de los sub-campos en el campo sensorial: es el caso de la visión cuando desembraga las figuras y los objetos, y les atribuye así un campo autónomo y engastado en el campo de conjunto.

(3) La *invasión del campo íntimo* : más acá del contacto con la envoltura del cuerpo propio, la sensación se interioriza, invade y desarrolla el campo interno del cuerpo; ese desarrollo del campo interno es propio de la *interoceptividad*.

(4) La *animación de la carne* : sea a partir de la envoltura inmediata del cuerpo propio o a partir de envolturas externas, o incluso de la burbuja auditiva, la carne es directamente solicitada, agitada o excitada: herida, presión, vibración, poco importa, todo concurre a animar la materia del **Mí**.

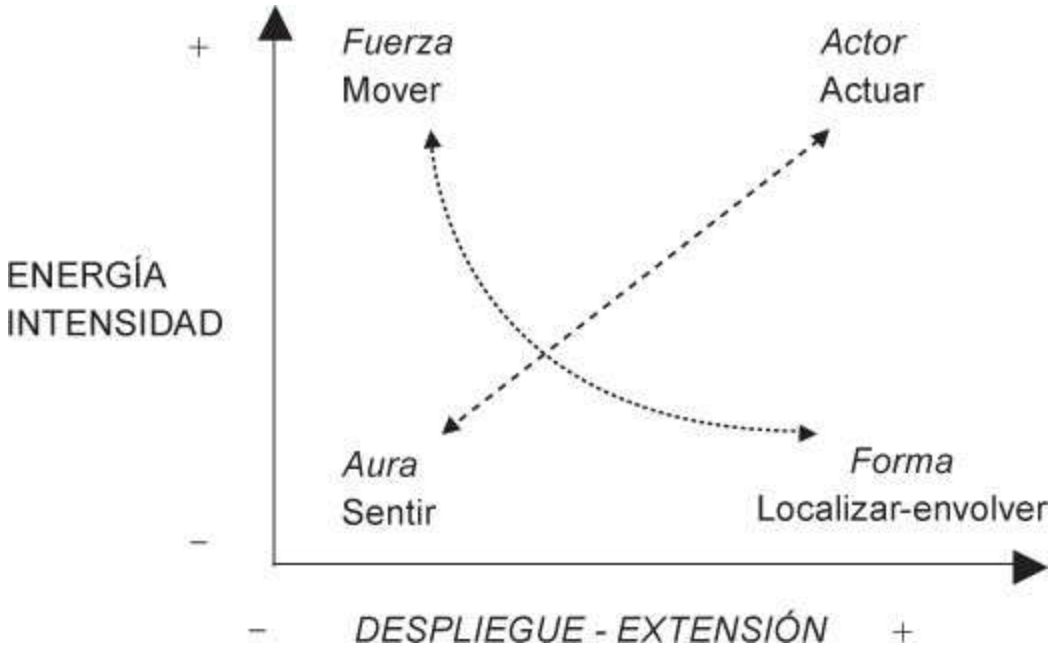
(5) La *deformación del cuerpo propio* : sea a partir de las presiones internas de la carne o del campo íntimo, o a partir de las contracciones y de los movimientos de la carne, el cuerpo propio cambia de forma y de lugar. El conjunto del cuerpo, cuerpo propio y carne, está ahora en desplazamiento.

Globalmente, el desarrollo sintagmático de la tópica somática de lo sensible reposa en la correlación y en las tensiones que se producen entre la esfera del **Mí** y la del **Sí** : unas veces domina el **Mí** y la *carne* palpita; otras veces el **Sí** se impone y la envoltura del cuerpo propio es solicitada; o también el **Mí** y el **Sí** se desarrollan de consuno, se deforman y se activan en armonía, o se neutralizan y sufren pasivamente, y en contracción, los efectos sensibles del *mundo-otro*.

Las fluctuaciones de los campos sensibles afectan directamente la capacidad de los cuerpos sensibles para moverse y desarrollarse en el espacio y en el tiempo, lo mismo que la intensidad de las dinámicas que soportan esos movimientos. Desde este punto de vista, la tópica somática se apoyaría en las interacciones que se establecen entre, por una parte, una energía responsable de la animación corporal (y de sus grados de intensidad), y, por otra, la manera más o menos estable y captable de cómo las figuras del cuerpo se despliegan y se inscriben en la extensión.

Esta aproximación por los dos gradientes, el de la intensidad (la dinámica transformadora de las instancias actanciales) y el de la extensión (su inscripción espacio-temporal), permite considerar el cuerpo sensible bajo un punto de vista nuevo, el de las *manifestaciones figurales del cuerpo-actante.* En la estructura tensiva así formada, la evolución de las interacciones entre intensidad y

extensión obedece a dos grafos diferentes: el de las evoluciones convergentes (la diagonal del espacio interno de la estructura tensiva) y el de las evoluciones divergentes (el grafo en arco):



Para simplificar, y por convención, designaremos las cuatro figuras de manifestación, definidas en las posiciones extremas de esos dos grafos de la estructura tensiva, respectivamente, como el *actor* (actuar) y el *aura* (sentir), o la *fuerza* (mover) y la *forma* (envolver).

En cuanto *actor*, la figura actancial conjuga una dinámica de transformación y una figura icónica identificable, y, en eso, esta definición tensiva confirma y precisa la definición clásica del actor como 'encuentro entre un rol temático y un rol figurativo'. Desde otro punto de vista, si se quiere facilitar el reconocimiento y la participación con otro en la percepción de un principio operativo asociado a acontecimientos y a transformaciones de cualquier tipo, apenas existe otra solución más económica que la de reconstruir a la vez una dinámica tematizable y una figura identificable. Ese mismo esfuerzo conduce a la mayor parte de civilizaciones a dar el cuerpo y el rostro de una divinidad a las fuerzas de la naturaleza.

En cuanto *aura*, por el contrario, el actante es percibido como una presencia sin forma identificable y como una eficiencia sin fuerza: una presencia mínima y potencial, en suma. La remanencia de una figura, el rastro de un olor, una presencia indecisa son algunas de las realizaciones posibles. Cuando el narrador

de *En busca del tiempo perdido* califica a Raquel de ' *vano polvo de carne y de estofa* ' [*La prisionera*, t. 5, Alianza Editorial, p. 187] al retorno de un viaje con Albertina, expresa exactamente lo que es un *aura* : un actor que ha perdido su forma y su fuerza, y que, en ese caso particular, no es más que el recuerdo atenuado de sí mismo.

En cuanto *fuerza*, en cambio, el actante es percibido a través de su poder de transformación únicamente como una presencia eficiente, como una intensa energía, pero cuya capacidad para ocupar la extensión es indeterminada y no localizable. Ese es, por ejemplo, el caso del Horla, en el relato epónimo de Maupassant, que rompe los tallos de las rosas, desplaza los objetos e intercepta los reflejos de los espejos, y que, no obstante, no posee ni envoltura ni forma identificable. Es, en general, el caso de numerosos relatos fantásticos, que dan figura a una fuerza sin pasar por los trazos de identificación de una forma y de un modo de existencia tangible en el espacio y en el tiempo.

En cuanto *forma*, finalmente, la figura actancial es percibida como un icono estable y reconocible, con su envoltura propia (su fisonomía), eventualmente marcada con inscripciones específicas que le confieren su identidad y su individualidad, pero sin ninguna consideración acerca del más mínimo poder de transformación [sin fuerza alguna].

Dado un sustrato material cualquiera, percibido en extensión y en intensidad, se obtienen cuatro tipos principales de manifestaciones figurales de los cuerpos-actantes; a cada una corresponde un predicado típico, deducible de sus propiedades tensivas. Desde esa perspectiva, el actor no es la única figura que puede manifestar al actante, y la tipología de las figuras de actantes se enriquece con otros tres tipos: la *fuerza*, la *forma* y el *aura*.

SEGUNDA PARTE
Figuras semióticas del cuerpo: figuras de huella y de memoria

I. Manifestación figurativa de los cuerpos-actantes: la *envoltura* y la *carne móvil*

Estamos ahora en capacidad de explorar directamente, y en cuanto tal, la manifestación figurativa de los cuerpos. No se trata solamente de esquemas figurales, susceptibles de explicar cómo cuerpos cualesquiera pueden endosar roles de actantes. Se trata ahora de las figuras de manifestación de los cuerpos-actantes mismos, y sobre todo de las más frecuentes, de aquellas que pueden, en razón de su predominancia constatada, ser consideradas como típicas de esos cuerpos-actantes.

En cuanto manifestación figurativa de los cuerpos-actantes y de lo que les adviene, serán, pues, afectadas por las interacciones que se establezcan entre los cuerpos-actantes; guardarán (en razón de la remanencia y de la saturación de los sistemas corporales) la traza de esas interacciones; portarán, por tanto, las *huellas*, y constituirán, por ese hecho, su *memoria figurativa*.

EL MOVIMIENTO Y LA ENVOLTURA: LA ALTERNATIVA FIGURATIVA

La carne móvil y la envoltura corporal

El discurso de las ciencias humanas sobre el cuerpo ofrece numerosas variedades figurativas, pero todas, por el hecho de que remiten a un cuerpo-actante, se organizan o en torno a esquemas de envoltura, o en torno a esquemas de la carne móvil. Pero no todas las ciencias humanas tratan el cuerpo como 'cuerpo-actante'. Las semióticas o semiologías del cuerpo más corrientes son, tradicionalmente, semióticas gestuales o mimo-gestuales, que, justamente, no se interesan por el cuerpo-actante. Los fenómenos que ellas evocan constituyen una suerte de acompañamiento somático de la comunicación verbal, a la cual suple, comenta o incluso completa. Ese cuerpo no es más que un adyuvante de la comunicación, un instrumento del que hace uso el sujeto de la enunciación dentro de una expresión sincrética, de la cual la gestualidad es una de las modalidades constitutivas. El análisis de las figuras así producidas es una suerte de gramática gestual, susceptible de ser tomada en cuenta en paralelo con la transcripción de la cadena oral, pero que, finalmente, hace poco caso del

carácter 'corporal' de esos gestos. Ninguna figura corporal típica se desprende de ellos.

A ese adyuvante gesticular, hay que oponer de inmediato el cuerpo del psicoanálisis, que, lejos de ser un simple instrumento, es la fuente y la sede misma de las energías (las pulsiones) con las que las instancias psíquicas nutren sus representaciones. El cuerpo psicoanalítico es la sustancia semiótica a partir de la cual puede tomar forma un actante semiótico. En efecto, en Freud mismo, el cuerpo es una materia animada por fuerzas, cuyo juego, con frecuencia polémico, da lugar a formas: toda la economía freudiana del psiquismo es representada en términos de energía y de fuerzas orientadas que encuentran o no encuentran 'barreras', que son liberadas o reprimidas, etc. Lejos de ser simples metáforas teóricas y abstractas, esas nociones instauran una representación figurativa encarnada, un cuerpo concebido como la sede y el lugar de proyección o de emergencia de los acontecimientos psíquicos, representación que incluye, principalmente, 'fuerzas' y 'límites'.

El cuerpo, tal como es concebido por la fenomenología, particularmente en la concepción desarrollada por Merleau-Ponty, parece que difiere un poco, y, sin embargo, obedece a la misma composición figurativa: captado como un todo, el cuerpo propio es esa entidad, el 'vehículo de nuestro ser en el mundo', común al **Mí** y al 'mundo para **Mí** ', que adquiere forma en la percepción, donde el primero hace la experiencia del segundo. El cuerpo fenomenológico es un todo indisociable, polisensorial, donde se superponen una forma y una experiencia, y que se caracteriza esencialmente por el movimiento: *mira, sensorio-motricidad, intencionalidad* son, en suma, en Merleau-Ponty, varias facetas de la misma propiedad, a saber, la capacidad del cuerpo de ponernos en el mundo, en movimiento hacia la significación. El movimiento y la fuerza intencional reemplazan la energía de las pulsiones, pero la economía figurativa de base es la misma: *fuerzas que dan nacimiento a formas*.

Más recientemente, el psicoanálisis se ha esforzado por desarrollar una concepción del cuerpo que no sea simplemente figural, un campo de fuerzas y de obstáculos de esas fuerzas, sino que se abra sobre una verdadera tipología de manifestaciones figurativas del cuerpo. Se trata de la teoría del *Yo-piel*, en la que D. Anzieu combina las propiedades del cuerpo propio, próximo al de la fenomenología (una entidad entera, una forma global), con las de la topología energética propia del psicoanálisis. Se trata, entonces, de la experiencia específica del cuerpo propio en cuanto envoltura sensorial y psíquica, en cuanto

película, frontera y membrana que separa y pone en comunicación el ' **Mí** ' y el 'mundo para mí'. Las funciones diversas que Anzieu le atribuye, *mantenencia, contenencia, para-excitación, filtro cualitativo, conector intersensorial, receptor del placer y del dolor, barreras de carga y de descarga energética, superficie de inscripción de trazas significantes exteriores,* serán examinadas con mayor precisión más adelante. Se puede advertir, no obstante, desde ahora, que esos avatares figurativos del cuerpo son, para Anzieu, el verdadero crisol de la función semiótica y la manifestación concreta de la formación de las instancias enunciantes.

Por el lado de la psicología, la noción misma de 'esquema corporal', inspirada en la *gestalt-teoría*, recubre bajo una misma denominación dos tipos de *gestalt*. Las diferentes concepciones del cuerpo en psicología (el 'esquema corporal' de Schilder, la 'imagen espacial del cuerpo' de Pick, el 'esquema postural' de Head, la 'imagen de sí' de Van Bogaert, la 'imagen de nuestro cuerpo' de Lhermite) se distribuyen, en efecto, en dos subconjuntos, según pongan el acento en el equilibrio del movimiento o en la percepción de los límites corporales: por un lado, tienen en la mira un *esquema postural* y, por otro, un *esquema de superficie*.

Vemos en este recorrido rápido de las semiologías del cuerpo, y solo de aquellas que lo consideran, de una manera o de otra, como un cuerpo-actante, que recogen figuras típicas y recurrentes, y que son, en una primera aproximación, la *carne en movimiento* y la *envoltura corporal*. La *carne móvil* es común tanto para la gesticulación comunicativa como para la energía libidinal, tanto para el flujo perceptivo como para la sensorio-motricidad que le hace eco. La *envoltura* es manifestada tanto en psicoanálisis como en psicología o en fenomenología. Se puede considerar, en efecto, que la distinción fenomenológica entre *carne* y *cuerpo* remite, igualmente, a esa distinción figurativa: por un lado, la unidad de la *carne* reposa en una síntesis polisensorial unificada por la sensorio-motricidad, mientras que la del *cuerpo* se apoya en una síntesis de las solicitaciones polisensoriales de superficie.

Para confirmarlo, recordaremos que la tradición filosófica y psicológica distinguen[1], en el universo de las sensaciones, entre dos grandes dimensiones de la polisensorialidad: la *kinestesia* y la *cenestesia*. La primera remite a la sensorio-motricidad y subsume tanto la sensación de los micromovimientos propios de los órganos sensoriales de contacto como la que proporcionan las contracciones y las dilataciones de la carne; la segunda subsume el conjunto de

los estímulos proporcionados por las sensaciones de contacto (próximo o lejano) en el ámbito de lo que la filosofía medieval denominaba *sensorium commune* [sentido común] o, según la expresión aristotélica, la *aisthesis koiné* [sensación común], que es una propiedad de la envoltura sensorial considerada como la red-soporte del conjunto de los órdenes sensoriales.

El universo sensorial estaría ya organizado según los dos principios que hemos deducido por hipótesis, los cuales corresponderían a esas dos figuras de la *sinestesia*. Existe *kinestesia* porque hay focalización del conjunto de solicitaciones sensoriales en torno a las sensaciones proporcionadas por la *carne móvil*. Existe *cenestesia* desde el momento en que una conexión general es operada entre todas las sensaciones de contacto sobre el único lugar que les es común, la *envoltura corporal*. Si la síntesis polisensorial participa de la constitución de un actante a partir de un cuerpo sensible, entonces puede producirse bajo las dos especies precedentes, que engendran dos manifestaciones figurativas diferentes del cuerpo-actante[*].

La carne móvil, la intencionalidad y la analogía

La homologación entre el movimiento y la intencionalidad no es un tema exclusivo de la fenomenología, sino que fue Merleau-Ponty quien le dio a ese tema toda su dimensión, afirmando, ante todo, el lazo 'natural' que existe entre las dos magnitudes semióticas: 'Nuestras intenciones encuentran en los movimientos su vestimenta natural o su *encarnación,* y se expresan en ellos como la cosa se expresa en sus aspectos perceptivos'[2]. La comparación con los aspectos perspectivos de la cosa es particularmente esclarecedora. Merleau-Ponty insiste reiteradamente sobre el hecho de que, si la cosa solo se nos da por sus aspectos, no es en razón de alguna imperfección del mundo natural o de nuestros sentidos, sino porque ese es su modo de existencia natural para nosotros[3], y lo mismo ocurre con el movimiento, que es el modo *encarnado* de existencia y de manifestación de la *intencionalidad*. Según eso, la intencionalidad es significante porque es movimiento hacia las cosas, y el movimiento es significante porque es intencional.

No es, pues, sorprendente que la manera como la cosa habita sus aspectos perceptivos sea identificada con la manera como nuestras intenciones habitan nuestros movimientos: nuestros movimientos son la vestimenta encarnada de la intencionalidad, de la misma manera que los aspectos perceptivos son las

vestimentas encarnadas (e intencionales) de la cosa; sin los movimientos, nuestras intenciones serían meras representaciones intelectuales, ineficientes e insignificantes[*].

'Encarnado' remite siempre a la orientación y a la disimetría de nuestra relación con el mundo. Si el argumento es propiamente semiótico, es justamente porque implica una toma de posición de la carne en el mundo, y de esa toma de posición deriva, a la vez, el hecho de que toda cosa se da en sus aspectos y que todo movimiento es intencional, es decir, está orientado. *Mover su cuerpo es poner en la mira a través de él las cosas*[4], dice Merleau-Ponty.

Esa relación, sin embargo, entre, por un lado, el vínculo que se establece entre la cosa y sus aspectos, y, por otro, la conexión entre la intencionalidad y el movimiento, no es solamente una relación analógica, es también implicativa y recíproca. Porque la cosa solo se da bajo sus aspectos, nuestras intenciones de captarla por completo y de hacerla significar solamente pueden pasar por el movimiento, una impulsión sensorio-motriz inducida por la necesidad o por el deseo de recorrer todos los aspectos de la cosa. Y, recíprocamente, porque nuestra aprehensión polisensorial del mundo sensible está organizada en torno a un núcleo sensorio-motor, esa aprehensión está siempre, o al menos potencialmente, en movimiento. Y, por eso, la cosa se nos aparece bajo sus aspectos. El lazo entre movimiento e intencionalidad está, pues, claramente fundado en el funcionamiento elemental de nuestra percepción del mundo sensible.

Primera analogía, primer ajuste : entre el movimiento del cuerpo-actante y la morfología de los otros cuerpos-actantes.

La semiótica peirciana hace, a este respecto, bajo la pluma de Umberto Eco, una propuesta que, aun siendo incompleta, va en el mismo sentido. En su reflexión sobre el *ground* de Peirce, Eco[5] evoca la operación de la *pre-scisión* : una cualidad es extraída (*pre-scindida*) de la sustancia y, por ese título, focaliza la atención. El *ground* es el producto de esa prescisión, es decir, un punto de vista bajo el cual un objeto cualquiera requiere nuestra atención.

Eco insiste, por lo demás, sobre la tensión que preside esa extracción, sobre todo a propósito de la dinámica de la atención que dedicamos al 'ser', a *ese algo que nos empuja a significar,* a *ese algo hacia el cual tendemos, hacia el que estamos orientados, hacia ese algo que se da a conocer como existente*[6]. En las

morfologías objetivas de las cosas mismas, descubrimos condiciones que se imponen al movimiento intencional, ese movimiento de especificación y de organización del mundo que nos hace decir ' *hay ahí algo que hace sentido* '.

Sin que sobrepase la simple sugerencia, en la pluma misma de Eco, el cuerpo en movimiento reclama sus derechos: algo *nos empuja*, algo *nos atrae*, algo *nos resiste*. La experiencia mínima del 'hay ahí algo que tiene sentido' supone un encuentro entre dos movimientos: por un lado, el movimiento del mundo en devenir (donde, por ejemplo, se diseñan, según Eco, 'líneas de tendencia') y, por otro, el movimiento del cuerpo atento. Lo que es 'empujado', 'atraído' o 'trabado' en esa experiencia de la prescisión es nuestra carne móvil, real o imaginaria, cuyo movimiento es sostenido, modulado o contrarrestado por las 'líneas de tendencia' del ser.

El *ground* del que hablan, entre otros, Peirce y Eco, ese punto de vista que inaugura el proceso de la semiosis, y que extrae *algo* de la sustancia, tiene dos faces: una faz exteroceptiva, que es la sustancia pre-scindida y resistente (encontramos aquí, *grosso modo*, la morfología por esbozos de la cosa, evocada más arriba), y una faz interoceptiva, la *atención* que se concentra sobre esa resistencia y sobre esa parte extraída del mundo sensible. Las dos faces son reunidas por la tensión sensorio-motriz de un cuerpo que dirige la atención hacia la sustancia pre-scindida. La semiosis sería, pues, literalmente, un esfuerzo incesante, y, así como el haz concomitante de todas nuestras sensaciones puede ser reunido en torno a una misma sensación motriz, el conjunto de las significaciones que experimentamos *aquí y ahora* como coherentes remitiría, más profundamente, a la percepción latente o patente de una misma tensión sensorio-motriz.

Segunda analogía, segundo ajuste : aquel que preside la reunión de una expresión y de un contenido, y que asegura un isomorfismo entre los dos planos de un lenguaje.

El ajuste tímico-icónico

La carne móvil sería, pues, susceptible, para significar, de ajustarse a otros movimientos, lo cual, ampliado al conjunto de los cuerpos-actantes y de las 'sociedades' que son capaces de constituir, dejaría suponer que el ajuste mimético o analógico sería un principio dominante de sus interacciones.

Para confirmarlo, la psicología le reconoce al 'tono' corporal una función mimética. Henri Wallon, principalmente, ha insistido sobre la función tónica, afectiva y mimética de las expresiones del cuerpo. Se trataría, desde la infancia, de un proceso de adaptación emocional de origen postural, apoyado en la modulación del tono muscular, que induciría cambios tanto de consistencia como de formas corporales. No estaríamos ante la expresión de una emoción que se abriría camino entre todas las manifestaciones somáticas disponibles, sino ante una adaptación mimética del 'tono' corporal al clima emocional. Esa adaptación somática proporcionaría directamente la experiencia sensible de la emoción intercambiada. El ajuste somático se presenta, entonces, como un proceso de iconización encarnado, que consiste en una restitución de las condiciones sensorio-motrices de la emoción por adaptación en tiempo real a la emoción percibida.

Los lingüistas mismos, por poco atentos que estuviesen ante el habla viva, no hubieran dejado de advertir esa propensión mimética. En el caso de las interacciones conversacionales, por ejemplo, el carácter mimético y empático de la gestualidad es reconocido desde hace largo tiempo[7] como partícipe de una construcción viviente del intercambio: los copartícipes sincronizan sus gestos y sus posturas, en parte por mimetismo, en parte por respuesta adaptativa, y muestran así al otro que cada uno identifica las expresiones del cuerpo del otro y hace eco al halo tímico que de él emana. Se supone que cada uno de los copartícipes interioriza y se apropia de los estados interiores expresados por los otros, y, para comprenderlos, reproduce, al menos parcialmente, las sensaciones motrices asociadas.

Pero la iconización no concierne solamente a la *empatía* que se instala entre los cuerpos comunicantes, afecta también la articulación y la recepción del lenguaje verbal. Para dar cuenta de esos aspectos, los especialistas de la comunicación oral han propuesto el concepto de 'analizador corporal'[8], que permite explicar por qué la comprensión de los mensajes orales es facilitada por una suerte de sub-vocalización silenciosa, por una simple modificación sincrónica de los músculos vocales del oyente. En el momento de la recepción, esa sincronización motriz permite captar un 'clima tímico', una atmósfera emocional, y reaccionar en coherencia con ese clima tímico analizado e iconizado por la sensorio-motricidad[9].

De hecho, se puede ver claramente aquí que no es solamente el vector y la sede de la sensibilización, ni es únicamente el mediador que afecta con su presencia y

con sus variaciones tímicas a los dos planos del lenguaje. Es también *el operador y el analizador de las atmósferas tímicas* ; convierte en figuras semióticas los estados de alma difundidos por el mundo sensible. Y ese análisis lo conduce por medio de un ajuste del 'tono' y de las posturas de su cuerpo con el 'tono' y con las 'posturas' de los otros cuerpos, y produce así equivalencias figurativas en el curso de las interacciones entre cuerpos-actantes.

La envoltura y la forma sensible del Sí

En Freud, la noción de 'barreras de contacto' aparece en *Esquisse d'une psychologie scientifique* [*Proyecto de una psicología científica*] como una de las figuras de manifestación posibles de esos efectos de superficie y de envoltura. Es inseparable de la noción de energía psíquica, puesto que la 'barrera de contacto' es una envoltura de contención, que se supone impide la descarga de cierta cantidad de energía almacenada, pero también regula esa descarga. Las barreras de contacto son, pues, para comenzar, 'retenedores de energía'; figurativizan e iconizan el lugar crítico donde las energías se acumulan, se descargan o se invierten.

Didier Anzieu[10] insiste, por lo demás, en el hecho de que, en Freud mismo, esa barrera de contacto es de doble sentido: (1) por un lado, el de 'para-excitaciones' que hace oficio de filtro protector frente a las solicitaciones exteriores, y, (2) por otro, la membrana más o menos resistente e (im)permeable que contiene las fuerzas interiores. El 'para-excitaciones' es un filtro opuesto a los flujos que vienen del exterior, y la 'barrera de contacto', una membrana de regulación de los flujos dirigidos del interior hacia el exterior. Ambos actúan sobre la cantidad y la intensidad de las solicitaciones y de los movimientos, sea por contención o por fraccionamiento. Se puede considerar, por ese hecho, que las barreras freudianas son *operadores de selección* que determinan, poniendo en marcha una modalización axiológica encarnada, lo que es bueno o malo, aceptable o inaceptable y hasta intolerable, deseable o rechazable, vivificador o destructor, etc.

La envoltura corporal es concebida, en ese caso, como una interfaz en la que terminan todos los movimientos y todas las estimulaciones del cuerpo-actante sensible en relación con todos los otros cuerpos-actantes. Esa sería, en breve, la superficie de proyección de todas las interacciones sensibles, internas y externas. Esta concepción estaba ya presente en Freud: 'El Yo es ante todo una

entidad corporal, no solamente una entidad toda en superficie, sino una entidad que corresponde a la proyección de una superficie'[11].

De pronto, la envoltura, en cuanto interfaz entre el yo y el otro, no puede, en buena lógica, ser asimilada ni al yo (que contiene) ni al otro (que detiene). Ella es otro, sin embargo, en la medida en que está constituida por los estímulos que emanan de otra carne; es mía, igualmente, porque ella gerencia las energías que emanan del **Mí**. La envoltura tiene, pues, literalmente, el estatuto de 'un yo mismo como otro', es decir, según Ricœur, un **Sí**. No vamos a seguir a los psicoanalistas, que identifican la envoltura con el **Mí** propiamente dicho: el *Mí-piel* será en adelante, para nosotros, un *Sí-envoltura*.

Si la *carne móvil* manifiesta específicamente el **Mí** (el *Mí-carne*), la *envoltura* será la figura típica del **Sí** (el *Sí-envoltura*).

Funciones y recorridos figurativos de la envoltura

Didier Anzieu propone un inventario de nueve funciones de las envolturas psíquicas, en el cual podemos leer, desde un punto de vista semiótico, la declinación de cuatro grandes recorridos figurativos típicos:

1) Mantenencia y contenencia: el recorrido del conteniente

• Función de *mantenencia* : la envoltura es el soporte y el sostén, más o menos sólido o frágil, de la unidad del **Mí** ; asegura su cohesión y combate eventuales tensiones de dispersión.

• Función de *contenencia* : la envoltura, más o menos hermética, reúne las partes del **Mí** y les proporciona una forma global.

La *mantenencia* y la *contenencia* son dos versiones de un mismo rol: el de unificador y cohesionador del **Mí** ; cohesión entre partes para la mantenencia, cohesión global sobre el contorno para la contenencia.

2) Poder distintivo y filtro de intensidad: el recorrido del intercambio

• Función de *para-excitación* : la envoltura es un filtro que disminuye o anula los efectos de los estímulos exteriores; protege al **Mí** atenuando y filtrando las

fuerzas que se ejercen sobre él.

• Función de *recarga* y de *descarga* de energía: la envoltura gerencia las energías que emanan del interior; controla las fuerzas internas atenuándolas o filtrándolas.

• Función de distinción entre *lo propio* y *lo no-propio* : la envoltura, por ser la interfaz común al **Mí** y al mundo, es también la frontera distintiva, garante de la identidad.

La *para-excitación*, la *recarga* y la *descarga*, así como la *distinción* entre *lo propio* y *lo no-propio*, son tres funciones del intercambio entre el **Mí** y el mundo: distinción, filtro centrípeto, filtro centrífugo. Sin embargo, la distinción entre *lo propio* y *lo no-propio* se parece a la función de contenencia en que es una elaboración anterior y necesaria para la formación de la imagen del **Sí** (la envoltura). En efecto, la distinción entre *lo propio* y *lo no-propio* presupone, primero, el reconocimiento de la carne del otro como otra carne, idéntica y, no obstante, diferente de la carne del *Ego* : únicamente a partir de esa experiencia, lo 'propio' puede ser vivido como envoltura, y solo posteriormente la circulación de las energías y de los flujos que atraviesan la envoltura puede ser tratada como un intercambio filtrado y regulado, puesto que solo puede haber intercambio entre dos instancias distintas.

3) El recorrido de la selección axiológica

• Función *erógena* : la envoltura es un receptáculo para el placer y para el dolor, en el sentido de que es susceptible de hacer la selección somática y axiológica entre los diversos estímulos recibidos del exterior.

• Función *destructiva* : la envoltura, como la túnica ofrecida a Hércules por Neso, puede ser tóxica para la carne misma, y el **Sí** se vuelve entonces contra el **Mí**.

La superficie erógena y la superficie destructiva son dos versiones de la función más general de operador axiológico: según la primera, la selección desemboca en una polarización tímica de intercambios (placer y dolor); según la segunda, la selección termina por retener en la superficie del filtro los ingredientes benéficos o maléficos[12]. Esas dos funciones tímicas y axiológicas completan las

funciones de para-excitación, de descarga y de recarga, a título de un recorrido de filtro y de selección más general.

4) *Conexión y recorrido de inscripción*

• Función de *conector intersensorial* : la envoltura pone en relación el conjunto de los estímulos recibidos del interior y del exterior; es el principio mismo de la *cenestesia*.

• Función de *superficie de inscripción* : la envoltura guarda la traza de los acontecimientos exteriores o interiores, donde pueden figurar luego como significantes. Es el principio semiótico de la *huella*, que implica una memoria de la envoltura y que se deriva de todas las otras funciones, puesto que la superficie de inscripción guarda la traza de todas las interacciones.

El reagrupamiento provisional de esas nueve funciones en cuatro recorridos figurativos del *Sí-envoltura* permite diseñar el esbozo de una secuencia más general: la *conexión* hace existir la *interfaz* ; de una parte y de otra de la interfaz, se reparten *lo propio* y *lo no-propio* ; luego, los intercambios pueden funcionar, así como la filtración que los regulariza y los polariza con los *efectos tímicos* inducidos; en fin, *las trazas* y las *huellas* dejadas por los intercambios y sus efectos tímicos transforman la envoltura en superficie de inscripción. La secuencia de las cinco fases de la envoltura se establece en un primer tiempo así:

CONEXIÓN > DISTINCIÓN & IDENTIDAD > CONTENENCIA & MANTENENCIA > INTERCAMBIO & FILTRO > HUELLAS E INSCRIPCIONES

Se puede advertir aquí que el conjunto de esas manipulaciones figurativas de la envoltura dan lugar, *in fine*, así como la carne móvil con el ajuste analógico y sus huellas sensorio-motrices, a una modalidad de funcionamiento semiótico específica, la de la *inscripción*, y, más generalmente, la de la *huella de superficie*. En esta etapa de nuestro recorrido, la *huella* aparece como eso que permanece sensible sobre la envoltura de un cuerpo-actante de todas sus interacciones con los otros cuerpos-actantes.

La figura de la envoltura implica, en general, (i) una separación entre dos dominios, un afuera y un adentro; (ii) una disimetría entre el adentro y el afuera,

de suerte que el estatuto del adentro aparezca como específico con relación a todos los afueras posibles, y (iii) una organización de los intercambios entre el afuera y el adentro. Se distinguirá, pues, en adelante, (1) la formación de la envoltura misma: es la propiedad de *conexidad* ; (2) su rol en relación con el *Mí-carne* que ella protege (mantenencia, distinción, pertenencia, cohesión entre partes, unificación): es la propiedad de *compacticidad* ; (3) su rol en las relaciones entre el interior y el exterior (regulación y polarización de los intercambios, selección axiológica, protección y destrucción): es la propiedad de *regulación* (*filtro* y *selección*).

Todas esas propiedades pertenecen a la envoltura en cuanto *conteniente* : conviene, pues, hacer de la *contenencia* una propiedad genérica, mientras que la *conexidad*, la *compacticidad* y la *regulación* son las propiedades específicas. La función de contenencia se declinaría así:

CONTENIENTE (Conexidad > Compacticidad > Regulación)[*]

El rol de superficie de inscripción aparecerá más adelante como perteneciente a otra problemática, la de la constitución del plano de la expresión. No obstante, incluso en cuanto tal, no deja de tener relación con el rol de contenencia: parecen asociados, en efecto, por una operación que se asemeja al desembrague y que implica una inversión del punto de vista. Justamente, en razón de esa particularidad de la superficie de inscripción, la prueba de reconocimiento de los caracteres inscritos sobre la piel del supliciado de *En la colonia penitenciaria*, de Kafka[**], es un desafío paradójico: el supliciado debe leer esas inscripciones desde el interior, pero no puede lograrlo hasta el momento de morir. Volveremos sobre esto en unos momentos.

La figura de la envoltura desplaza sensiblemente la problemática clásica de la función semiótica. Tradicionalmente, en efecto, la función semiótica es definida como la reunión (con isomorfismo) de los dos planos de un lenguaje: el del contenido y el de la expresión. Los términos del metalenguaje jamás son inocentes; por eso, se puede suponer que las nociones de 'contenido' y de 'expresión' remiten a una metáfora implícita de la envoltura, envoltura que contiene significados y muestra significantes. Pero esta envoltura-conteniente es ocultada por el pensamiento lingüístico o semiótico: abstractamente representada por una línea horizontal trazada entre los dos planos, tanto en Saussure como en Hjelmslev, se ve reemplazada por la noción de presuposición recíproca en el comentario de los dos lingüistas; la figura de la interfaz es, no

obstante, aun sugerida en la metáfora del anverso y del reverso [cara y sello] de una moneda o de una hoja de papel.

El mundo de los significados, desde el momento en que es encarnado, se plegará a una topología de englobamiento (conteniente/contenido), y no solamente a una estratificación jerarquizada, como es el caso en la tradición hjelmsleviana.

Didier Anzieu propone incluso invertir la relación: en ese caso, la existencia misma de la envoltura-conteniente autoriza la formación de contenidos:

El *Yo-piel* proporciona una envoltura-continente a la multiplicidad dispersa de los datos sensoriales, emocionales, kinestésicos, que pueden así convertirse en contenidos psíquicos[13].

Un argumento semejante proporciona un singular esclarecimiento de la hipótesis formulada en *Semiótica de las pasiones*[14], según la cual la *sumación*[*], circunscribiendo un dominio de pertinencia, principalmente por negación de todo aquello que no le pertenece, sería el primer acto semiótico operado en el espacio tensivo. La *sumación* niega, selecciona, delimita, y funda así la distintividad de los universos semióticos. Asimismo, la envoltura del **Sí** convierte un flujo informe de tensiones y de emociones en figuras significantes, identificables y distintivas, e inscritas luego en forma de huellas sensibles.

Sobre la base de observaciones clínicas, D. Anzieu muestra, en efecto, cómo la envoltura recibe la huella de 'significantes formales', expresión que recubre ciertas configuraciones típicas, las cuales encarnan los estados o los movimientos interiores de los sujetos en cura. El significante formal o 'significante de configuración'[15] resulta de una deformación coherente y reconocible de la envoltura. Jugando su propio rol de mediación corporal, la envoltura sufre deformaciones, que son análogas de las deformaciones de los contenidos adheridos a las interacciones correspondientes. Y esa es la razón por la cual, en una perspectiva terapéutica, esos significantes de configuración pueden funcionar como síntomas de los contenidos psíquicos correspondientes.

D. Anzieu, a propósito de la función de *superficie de inscripción*, desarrolla el argumento siguiente:

La tela del pintor, la página en blanco del poeta, las hojas rayadas con líneas regulares del compositor, la escena o el espacio del que disponen los bailarines

de ballet o el arquitecto, y evidentemente el teatro y la pantalla del cinematógrafo, materializan, simbolizan y reavivan esa experiencia de la frontera entre dos cuerpos en simbiosis como superficies de inscripción, con su carácter paradójico, que se encuentra en la obra de arte, de ser al mismo tiempo una superficie de separación y una superficie de contacto[16].

Conteniente, por un lado, y superficie de inscripción, por otro, la envoltura es el operador corporal de la reunión del plano de la expresión y del plano del contenido, y esta vez el contacto entre los cuerpos, la contigüidad entre la carne y su envoltura, es suficiente para ejecutar la operación.

Siguiendo en ese sentido, y alargando la metáfora, D. Anzieu llega incluso a hacer de la piel el prototipo carnal de todos los soportes de la expresión semiótica en un comentario inspirado por la obra de Borges:

El cuerpo y el código serían captados y condensados en un conteniente primero y generativo, en un hipotético primer significante del que derivarían todos los otros significantes[17].

Anzieu atribuye suma importancia a esa función de inscripción, porque le permite establecer el lazo entre el principio de la constitución del **Mí** y del **Sí**, por una parte, y el de la producción semiótica, principalmente la artística, por otra. El *Mí-piel* * sería, pues, el prototipo de todas las superficies de inscripción y de las instancias de enunciación. Esa asimilación es mucho más que una metáfora porque puede ser fundada en operaciones ordenadas y explícitas que esclarecen, singularmente, el funcionamiento del *desembrague enunciativo*. Entre las operaciones susceptibles de modificar la envoltura, como hemos visto, algunas consisten en una *desmultiplicación*[**], que se apoya en la recursividad de la relación de englobamiento; otras proceden por *inversión* entre el afuera y el adentro, y otras, en fin, por *deformación*, modificación de la naturaleza y de la forma de la superficie.

Podríamos considerar, entonces, que esas modificaciones, inducidas por el desembrague de la envoltura en soporte de enunciación, conciernen a tres propiedades de base de la envoltura, establecidas más arriba:

1. Si la envoltura está formada por *conexión* continua y unificante, entonces el desembrague la modifica por pluralización y deformación.

2. Si la envoltura asegura la *identificación distintiva* del adentro con relación al afuera, entonces el desembrague la modifica por *inversión* del afuera y del adentro.

3. Si la envoltura *regulariza y polariza* los intercambios, entonces el desembrague desplaza la posibilidad del intercambio sobre otras entidades distintas del *Mí-carne* gracias a la proyección de la envoltura sobre otros cuerpos-actantes.

El engendramiento de las operaciones de inscripción a partir de las propiedades de la envoltura se resume en la tabla siguiente:

Propiedades	Rol	**Operaciones de desembrague**
Conexidad	Formación y unificación de la envoltura	***Pluralización*** y deformación de la envoltura
Compacticidad	Cohesión e identificación distintiva del contenido	***Inversión*** del contenido y del conteniente (afuera/adentro)
Filtro de selección	Regulación de los intercambios entre lo propio y lo no-propio	***Proyección*** de lo propio y de lo no-propio[18]

Las tres operaciones del desembrague, que engendran los significantes formales de la envoltura, hacen de superficies de inscripción y de soportes de enunciación: esas superficies de inscripción, convertidas en soportes de enunciación, son entonces proyecciones a partir de la envoltura del **Sí** (*proyección*), susceptibles de desmultiplicarse y de fijarse en diversos lugares del enunciado cambiando de materia y de forma (*pluralización*), y el contenido

de esa (o de esas) envoltura(s) puede(n) entonces pasar por un conjunto de signos y de figuras observables en el mundo exterior (*inversión*).

Este principio generativo puede ser transcrito en la forma de una fórmula canónica como la siguiente:

Superficies de inscripción > { *Proyección, Pluralización, Inversión* }

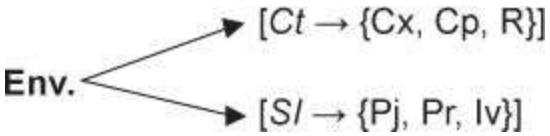
El conjunto de las dos figuras genéricas de la envoltura, el conteniente y la superficie de inscripción, puede, en adelante, ser engendrado a partir de una fórmula única:

Toda envoltura – *Env* – es, en efecto, el funtivo de dos funciones (*Conteniente – Ct– & Superficie de inscripción –SI–*), y sus dos funciones se desarrollan así:

• una en forma de propiedades: (Conexidad [Cx], Compacticidad [Cp] y Regulación [R]);

• otra como desembragues: (Proyección [Pj], Pluralización [Pr] e Inversión [Iv]).

Estas dos series de propiedades y de operaciones expresan la fórmula canónica del desarrollo sintagmático de la envoltura. En cuanto *fórmula canónica*, es susceptible de realizarse tanto entera como parcialmente, lo que escribiríamos así:



La función de inscripción de la envoltura corporal tiene numerosas e importantes consecuencias teóricas:

1. Las operaciones ordenadas, que permiten engendrar la superficie de inscripción a partir de la envoltura, dan a la operación de *desembrague*, fundadora de los actos de enunciación, un carácter carnal, al mismo tiempo que una sintaxis más explícita: para que haya desembrague, en efecto, es necesario que haya *proyección, pluralización* e *inversión*.

2. El desembrague de la envoltura del **Sí**, operación compuesta, a su vez, de tres fases (cf. *supra*), engendra *envolturas proyectadas*, que son soportes para

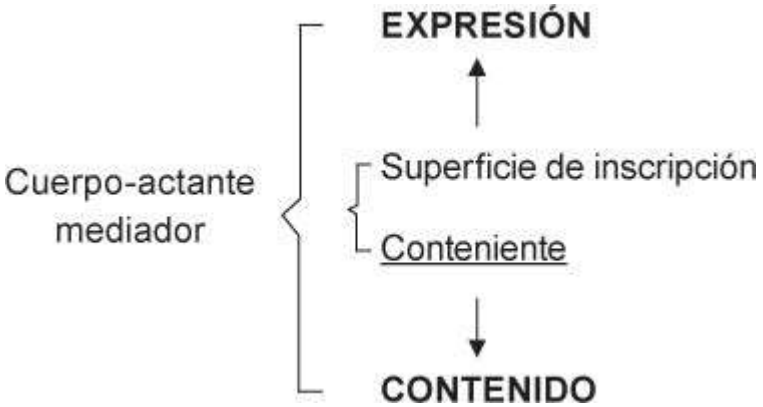
nuevas operaciones semióticas. Entre esas envolturas proyectadas, algunas son simplemente superficies y los lugares donde se inscriben los discursos-enunciados, es decir, los conjuntos significantes que la semiótica se da como objetos de análisis.

3. El desembrague es una operación recursiva, y, en tal sentido, puede engendrar, en el interior mismo de esas semióticas-objetos 'envueltas', otros tipos de envolturas proyectadas, que delimitan semióticas-objetos engastadas.

4. La función semiótica, tal como la concibe la teoría del lenguaje tanto en Hjelmslev como en Greimas, debe ser completada.

En efecto, si se le reconoce al cuerpo (y particularmente a la propioceptividad) el rol de mediación entre los dos planos de un lenguaje, entonces es necesario preguntarse por la naturaleza de esa mediación corporal donde la envoltura-conteniente juega un papel decisivo. Esa envoltura tiene dos faces: una faz vuelta hacia la expresión (la envoltura-superficie de inscripción) y otra faz vuelta hacia el contenido (la envoltura-conteniente). Además, todos los cuerpos-actantes son susceptibles de ser contenientes para contenidos y de recibir huellas como consecuencia de las interacciones con otros cuerpos-actantes.

Desembocamos entonces en la representación siguiente de la función semiótica:



PARA TERMINAR: DESPLIEGUE DE LAS DOS MANIFESTACIONES FIGURATIVAS

Los dos aspectos de la semiosis

La reflexión sobre los esquemas dominantes de la manifestación figurativa de los cuerpos-actantes, la carne móvil y la forma-envoltura, conduce, ante todo, a relacionar cada uno de ellos con una de las instancias actanciales características de los cuerpos-actantes: el **Mí** para la primera, que se convierte por eso en *Mí-carne* ; y el **Sí** para la segunda, transformado por ese hecho en *Sí-envoltura*.

Pero conduce igualmente a otra concepción de la función semiótica elemental, puesto que, por un lado, el *Mí-carne* es portador de la sensorio-motricidad, y opera por ajuste tímico y motor, mientras que, por otro, el *Sí-envoltura* es portador de la conexión-contenencia, así como de las propiedades de la superficie de inscripción. La *semiosis encarnada* procede, pues, a la vez, por ajuste motor y por inscripciones, y corresponde, por ese hecho, a dos tipos de manifestaciones figurativas complementarias: las huellas carnales y motrices, por un lado, y las huellas de superficie, por otro.

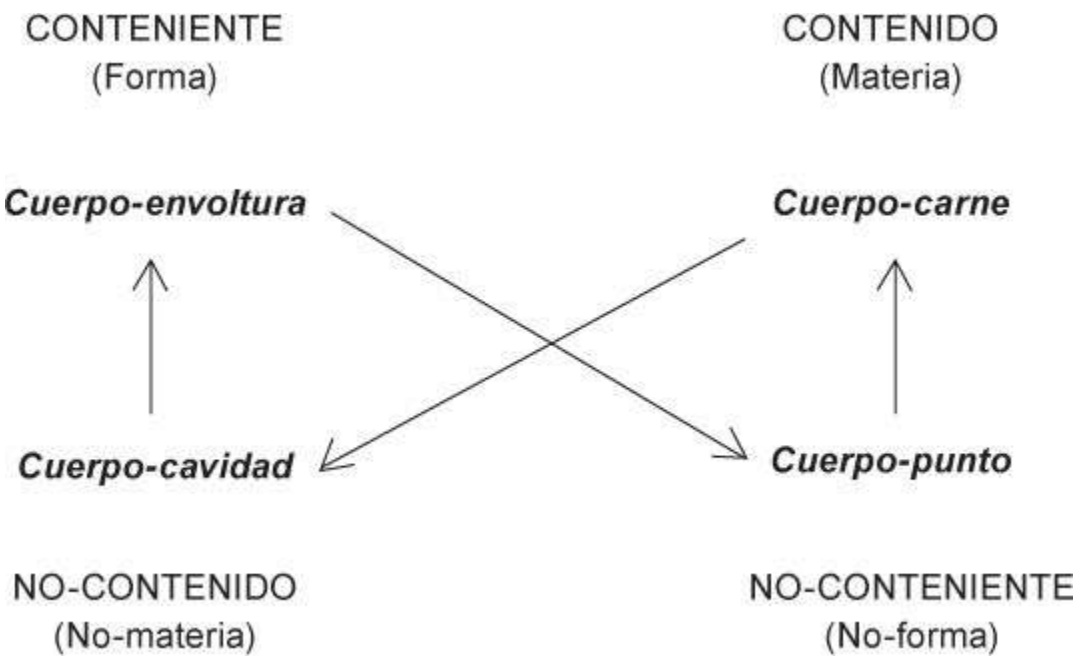
Los dos esquemas son indisociables y se presuponen mutuamente. La carne móvil participa en la constitución de los roles fundamentales de la envoltura: por el lado del *conteniente*, el movimiento es el vector de las energías que [en él] están contenidas (compactificadas, conectadas, seleccionadas); por el lado de la *superficie de inscripción*, participa directamente de las modificaciones topológicas, así como de las de los estados de la materia: proyecta, divide e invierte. Respecto al conteniente, el movimiento es, pues, la figura esquemática de la *tensividad* (el flujo tensivo que hay que regular, que filtrar, que contener); con respecto a la superficie de inscripción, el movimiento sostiene el desembrague, que transporta al *Sí-envoltura* hacia las figuras del mundo natural: es, por tanto, la expresión de la *foria*[19]. El movimiento es, pues, analizable en movimiento *tensivo* y movimiento *fórico*, y, por lo mismo, se convierte en un factor para cada una de las figuras genéricas de la envoltura. La fórmula canónica podría ser reescrita así:

Esta fórmula canónica de la sintaxis figurativa del cuerpo semiótico puede ser traducida también en una tabla recapitulativa:

Envoltura	*Conteniente*	*Superficie de inscripción*
Carne móvil	*Tensividad*	*Foria*
	Conexidad	Pluralización
Operaciones	Compacticidad	Inversión
	Regulación	Proyección

Desarrollo de las figuras de la envoltura y de la carne móvil

Puesto que la envoltura y el movimiento están inextricablemente ligados como las dos faces de un mismo fenómeno, eso nos invita, para terminar sobre este punto, a proponer un principio de desarrollo y una tipología que les sean comunes, y que resuman, en cierta suerte, el conjunto del estudio que precede. Después de haber argumentado ampliamente en favor de la distinción entre dos paradigmas de la manifestación figurativa de los cuerpos-actantes, el de la carne móvil y el de la envoltura, los reunimos ahora en un mismo sistema de valores figurativos, en el que ocupan, ciertamente, posiciones contrarias, pero siempre indisociables:



Es necesario, para eso, volver al punto de partida que funda todas esas figuras, cualesquiera que sean. Ese punto de partida es un cuerpo cualquiera, compuesto de una forma y de una materia: la materia está sometida a fuerzas cuyo equilibrio le proporciona una forma. Sobre estos datos sustanciales, la proyección de relaciones constitutivas de la categoría permite fijar las principales posiciones de equilibrio si, además, se puede localizar la categoría semántica que asegure la isotopía del conjunto. De hecho, las variedades figurativas de los cuerpos-actantes reposan en la categoría 'contenido/conteniente', y las cuatro posiciones del cuadrado semiótico pueden deducirse de eso:

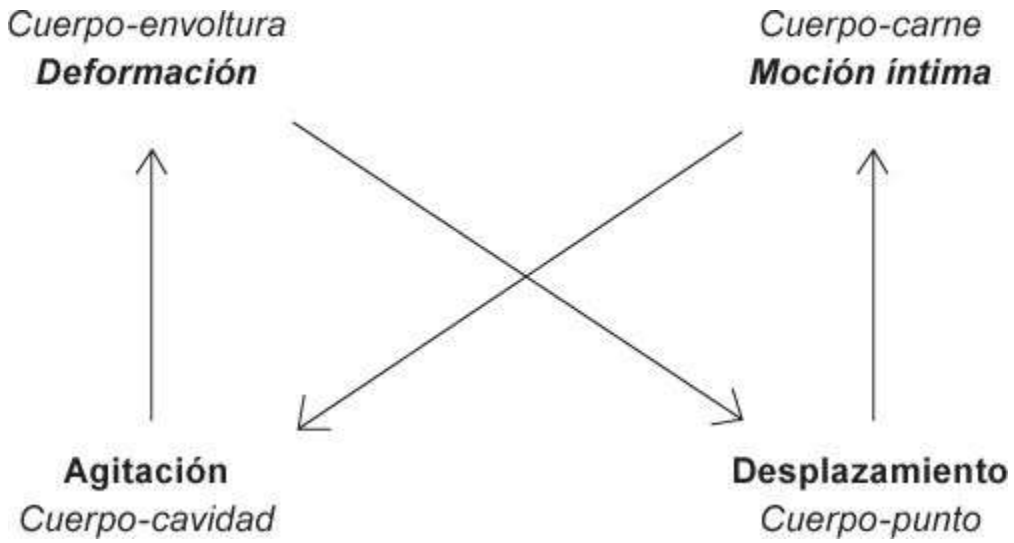
1. La relación de contrariedad fija la distinción entre el *cuerpo-envoltura* (donde la forma domina) y el *cuerpo-carne* (donde la materia domina), es decir, de hecho, entre el conteniente y el contenido.

2. Las relaciones de contradicción hacen aparecer otras dos posiciones: (i) el *cuerpo-punto* (la posición de referencia deíctica), que resulta de la negación del *cuerpo-envoltura* (negación de la forma: no conteniente); (ii) el *cuerpo-cavidad* [vacío] (el cuerpo interno evocado, por ejemplo, a propósito de la degustación), que resulta de la negación del *cuerpo-carne* (negación de la materia: no-contenido).

El sistema que se instala ahora en el campo tiene la forma de una estructura elemental canónica. Las relaciones de complementariedad pueden ser precisadas

así: (i) el cuerpo-cavidad es un presupuesto mínimo de la envoltura, en términos de forma distintiva; tienen en común el límite entre lo propio y lo no propio, y son, por tanto, estrechamente complementarios; (ii) el cuerpo-punto es un presupuesto mínimo del cuerpo-carne, en términos de ocupación y de posición en la extensión, y tienen en común el hecho de funcionar como posición de referencia. Este modelo fija, en forma de posiciones categoriales discontinuas, diversas observaciones empíricas recogidas de la tópica somática en el capítulo precedente, a partir de los modos de lo sensible. Volveremos a encontrar aquí el cuerpo-envoltura (la forma exterior), el cuerpo interno (el espacio interior), la carne móvil, y una cuarta figura que es determinante para la enunciación y para la semiosis: el cuerpo-punto, en cuanto que toma solamente posición, y que define la posición de referencia de la enunciación y de la distinción entre la expresión y el contenido[20].

A cada una de estas figuras del cuerpo corresponde una figura de movimiento:



El cuerpo-envoltura soporta las diversas formas del desembrague que engendran las envolturas significantes y las superficies de inscripción; la percepción de ese tipo de movimiento es, pues, esencialmente, la percepción de sus *deformaciones*, puesto que se trata de una forma-envoltura.

El cuerpo interno proporciona un espacio interior que pueden ocupar órganos o actores (los del gusto, por ejemplo), recorrer y modificar por medio de su movimiento; la percepción de tal movimiento es la de una *agitación* interior.

El cuerpo-punto (la posición de referencia deíctica) es el que permite percibir y apreciar el desplazamiento relativo de un cuerpo por relación con otros cuerpos.

Solo la existencia de una posición de referencia funda un cambio de posición; la percepción del movimiento aplicado al cuerpo deíctico es, pues, la percepción de un *desplazamiento*.

El cuerpo-carne, en fin, es el de los cambios de consistencia y de densidad, y el de las transformaciones del tono sensorio-motor. La percepción de tales transformaciones de consistencia y de densidad, independientemente de su traducción figurativa, es siempre una percepción de dilataciones o de contracciones; ya hemos identificado como *mociones íntimas* ese tipo de percepción de movimiento.

A la tipología de las figuras del cuerpo corresponde, por consiguiente, una tipología de los movimientos corporales. La concordancia entre las figuras icónicas del cuerpo, por una parte, y las figuras de movimientos corporales, por otra, *es una condición para la estabilidad icónica de los cuerpos-actantes*, porque esa concordancia es un resorte de la verosimilitud y de la autenticidad figurativa. Un cuerpo-carne que se mueve es concordante, mientras que un cuerpo-carne que se agita es discordante; un cuerpo-punto que se desplaza es concordante, pero un cuerpo-punto que se deforma es discordante, y hasta inverosímil; un cuerpo-envoltura que recibe inscripciones y que se deforma es concordante, pero un cuerpo-envoltura que se agita o que se mueve es discordante, y hasta inquietante, etc. Todas las combinaciones son posibles y admitidas por el sistema, pero solo las combinaciones concordantes proporcionan a las semióticas-objetos desarrollos sintagmáticos isótopos y canónicos. Volveremos sobre los efectos de concordancia y de discordancia figurativas más adelante.

II. La huella y la memoria figurativa

LA HUELLA COMO SIGNIFICANTE DE LAS INTERACCIONES PASADAS

Hemos señalado, al tratar de los ajustes sensorio-motores y de las inscripciones portadas por la envoltura, su relación con la huella. Esta última noción merece ahora toda nuestra atención, porque se basa en un modo de funcionamiento semiótico muy particular, y por eso podemos empezar por la *huella sobre los cuerpos-envolturas*, cuya aproximación parece intuitivamente más accesible. En este caso, en efecto, la huella resulta de un contacto entre dos cuerpos, y más precisamente entre sus dos envolturas, bajo el efecto de una fuerza que se aplican el uno al otro. Para que haya huella en ese caso, se requieren varias condiciones:

• La envoltura que recibe la huella debe ser deformable: hablaremos entonces de su *plasticidad* ; la plasticidad es una propiedad que interesa a la *resistencia* del cuerpo sometido a fuerzas.

• La fuerza que aplican las envolturas una a otra debe ser superior a la resistencia de la envoltura plástica, lo cual implica, como mínimo, que la estructura material del cuerpo sometido a dicha presión ejerce una presión inversa, aunque más débil.

• La envoltura y la estructura material del cuerpo que recibe la huella deben, en fin, presentar cierta inercia, de suerte que la envoltura plástica no retome su forma inicial: eso supone que la resistencia y la presión inversa se debilitan o se anulan después de la interacción, y que, por consiguiente, las fuerzas que se ejercen sobre el cuerpo-envoltura plástico tendrán un efecto duradero, más allá del momento en el que se ejercen. A este respecto, la huella es una manifestación figurativa del umbral de *remanencia*, que hemos invocado para definir uno de los umbrales de inercia en las interacciones entre fuerzas y sistemas materiales (cf. *supra*, primera parte).

Con estas condiciones, la huella es uno de los efectos figurativos particulares de ese proceso de interacción más general que se produce entre cuerpos materiales y sus envolturas, de los que hemos hecho uno de los resortes de la conversión de cuerpos cualesquiera en cuerpos-actantes. Pero ese proceso de actancialización

no nos dice todavía nada del modo de funcionamiento propiamente semiótico de la huella.

Para avanzar en ese sentido, podríamos confrontarla con una configuración próxima de inscripciones sobre el cuerpo-envoltura, la del moldeado. Un moldeado, en efecto, comporta tres tipos de figuras: un objeto, el molde que acoge la huella y los otros objetos equivalentes del primero, que se pueden producir gracias al molde. El moldeado es un dispositivo destinado a producir objetos análogos por ajuste de contacto entre materias en el curso de un proceso en el que la huella ocupa un lugar intermedio: no es ella misma el *análogo* del primer objeto ni el de los objetos equivalentes; no es más que la forma de ajuste que permite pasar del primero a los siguientes.

Sería inexacto concluir de ahí que la huella es, por ese mismo hecho, una expresión o un significante del objeto; no es tampoco una representación; con las justas, es una representación indirecta. En efecto, si la huella expresa algo, solo puede ser *el esfuerzo y el proceso de ajuste entre dos interacciones*, pues son ellas mismas ajustes miméticos: por un lado, ajuste entre la forma de un cuerpo, y la envoltura y la materia de otro cuerpo dotado de plasticidad, primer ajuste que suscita la huella; y, por otro, el ajuste entre la materia introducida en el molde y la forma de la huella, segundo ajuste que produce los análogos.

Expresión de un ajuste entre dos ajustes : la huella es la figura semiótica emblemática de un proceso que engendra efectos miméticos a partir de interacciones de contacto entre cuerpos-envolturas. Sin embargo, por el hecho mismo de esta definición en términos de ajustes, se puede apreciar que esa concepción de la huella puede ser inmediatamente extendida a los otros tipos de huellas que no conciernen ya a los cuerpos-envoltura.

Por cierto, no se puede deducir y generalizar el funcionamiento semiótico de la huella a partir de la técnica del moldeado, porque, a diferencia de este último, se supone que la huella no proporciona la imagen de la forma completa de un objeto ni que proporciona siquiera una imagen directamente reconocible. Además, la comparación con el moldeado es demasiado restrictiva porque solo pone en juego los cuerpos-envolturas, mientras que las huellas pueden afectar a todas las figuras corporales: al cuerpo-carne, al cuerpo-cavidad, al cuerpo-punto, lo mismo que al cuerpo-envoltura.

Hechas esas reservas, el modo de significar de la huella, tal como ha sido explorado hasta ahora, sigue siendo generalizable, y podría ser analizado en los

términos siguientes:

• La huella solo funciona por *contigüidad espacial o temporal* ; contigüidad no significa exhaustividad, y, por tanto, la huella puede ser parcial y hasta discontinua; pero, allí donde hay huella, *ha habido contigüidad*, aunque sea imperfecta.

• No se puede identificar una huella si no se separan los dos cuerpos en interacción. La huella implica, pues, el retiro y la ausencia del cuerpo que ha *interaccionado* con el cuerpo marcado, y en ese sentido implica un funcionamiento semiótico elemental: es una cosa que vale (de alguna manera que nos esforzaremos por establecer) por otra cosa ausente.

• Esa ausencia adviene necesariamente a continuación de una presencia (cuya traza guarda la huella), y la figura de la huella sintetiza *una microsecuencia de interacción* haciendo coexistir dos momentos de esa interacción, uno potencializado (la presencia anterior) y el otro actualizado (la ausencia actual).

Por consiguiente, en la *huella* nada disjunta los dos cuerpos en interacción, a no ser un cambio de estatuto existencial (potencializado /actualizado) y un desembrague espacio-temporal: cuando se trata de una máscara funeraria, por ejemplo, el molde conserva una forma en la cual la carne ha desaparecido, pero cualquiera otra materia puede reemplazarla. Cuando se trata de la huella tomada por el investigador, la figura establece el lazo entre una parte del cuerpo de aquel que ha pasado por los lugares, y que se supone que ha cometido un crimen, y una parte del cuerpo de un X que hay que identificar, el cual vive en alguna parte, que tiene hábitos, un oficio, una familia, etc. En el primer caso, se trata del mismo rostro, uno de carne, el otro virtual o de otra materia; en el segundo caso, se trata del mismo pie o de la misma mano, pero con un cambio de rol figurativo.

La huella realiza, por ese hecho, dos condiciones que son explotables en forma de configuraciones temáticas y narrativas: (1) una *contigüidad espacial o temporal* perfecta o imperfecta, con o sin solución de continuidad; (2) y una necesaria *basculación de los modos de existencia*. La primera condición está tan bien realizada que la huella es considerada como testimonio, como prueba y como firma individual: a ese respecto, asegura la continuidad entre los dos estatutos sucesivos o concomitantes del cuerpo-actante. La segunda es lo mismo, porque, por el tiempo que la mano siga colocada sobre la superficie en la que imprime sus trazas, no hay, estrictamente hablando, huella; durante el tiempo en

que el rostro moldeado permanezca en el molde, no hay moldeado, sino una simple máscara de yeso o de arcilla. Es necesario que las dos facetas de la huella sean una actual, otra potencial, para que pueda funcionar como signo, e implicar así procesos interpretativos y persuasivos, estrategias de reminiscencia y de testimonio, etc.[1].

Greimas insistía, sobre todo para justificar la sintaxis del cuadrado semiótico[2], en la *memoria del discurso* : una afirmación que sigue a una negación no tiene el mismo valor que una afirmación que sigue a otra [afirmación]. La cuestión de la memoria del discurso es, no obstante, mucho más general, y se puede decir incluso que concierne a toda semiótica-objeto, y hasta al mismo mundo natural, suponiendo que se pueda reconocer ahí un desarrollo sintagmático. Esa memoria sería, como en los sistemas físicos, la memoria de las interacciones entre entidades semióticas: admitimos, por ejemplo, que el encuentro de un sujeto y un anti-sujeto es susceptible de transformarlos durablemente a los dos, y de aumentar el *poder-hacer*, el *saber-hacer* o el *querer-hacer* del sujeto para responder a las mismas competencias del antisujeto. Se admite también que el encuentro sensible y afectivo entre un sujeto y un objeto de valor, y hasta con el menor acontecimiento, puede ser susceptible de transformar durablemente sus pasiones. Habría que admitir, asimismo, que las interacciones entre figuras son igualmente susceptibles de modificarlas durablemente, desde la perspectiva de una *sintaxis figurativa*.

En todo universo figurativo, y especialmente en el mundo natural, cualquier desarrollo de energía, el simple movimiento de una sola figura, es susceptible de modificar durablemente la envoltura de una o de varias otras envolturas, porque ningún cuerpo se mueve sin cruzarse con otros, ninguna energía se desarrolla sin encontrar otras, de ahí la erosión eólica de los relieves, la traza de los pasos en el suelo, el objeto volcado o roto por el paso de un ser animado. Esta sugerencia no tiene por qué llamar la atención: deriva simplemente del principio que defendemos en esta obra, a saber, que toda la sintaxis figurativa se apoya en la interacción entre materia y energía, y que los equilibrios estables o inestables de esa interacción producen figuras identificables.

Desde el momento en que los actantes son tratados como cuerpos en interacción, y no solamente como figuras abstractas, y que son incorporados a una sintaxis figurativa, la interacción entre materia y energía adquiere el aspecto de una interacción entre movimientos de unos y envolturas de otros.

Llamamos *marcaje* a ese principio sintáctico general de modificación durable de las entidades semióticas por las interacciones anteriores. Ese fenómeno sintagmático supone, por lo menos, que esas entidades, además de su rol puramente formal, obedecen a un principio de identidad y de permanencia. La cadena de los *marcajes* constituye la *memoria* de las interacciones, y, por ese título, no difiere de otros fenómenos sintagmáticos evocados más arriba (las modificaciones modales y pasionales que afectan a los sujetos en sus recorridos). En fin, en el caso particular de las entidades figurativas, y especialmente de las figuras tratadas como *cuerpos-actantes*, los *marcajes* son interacciones que producen *huellas*, y la memoria de las semióticas-objetos está constituida, en ese caso concreto, por la red de esas huellas.

En el caso de los cuerpos-envolturas, esa red de huellas forma eso que hemos llamado la *superficie de inscripción*. La superficie de inscripción puede, entonces, ser definida como una de las dimensiones de la *memoria figurativa* de un universo semiótico. Esa envoltura está constituida por la totalidad de recuerdos de estimulaciones, de interacciones y de tensiones recibidas por el *cuerpo-envoltura*. Los otros tipos de cuerpos-actantes (el cuerpo-cavidad, el cuerpo-punto, el cuerpo-carne) acogen igualmente redes de huellas que exploraremos más adelante.

Este conjunto conceptual, *marcaje, memoria, huella* y *memoria figurativa*, hay que ponerlo a cuenta de una sintaxis figurativa de las semióticas-objetos en curso de construcción.

LA HUELLA COMO SIGNIFICANTE EN BUSCA DE SU SIGNIFICADO

La *semiótica de la huella* es generalizable en el sentido de que concierne a la función semiótica en su acepción más amplia: hemos desembocado, en el capítulo precedente, en una presentación de la semiosis donde la relación entre la expresión y el contenido estaba mediatizada por el cuerpo-actante, y principalmente, por un lado, por los ajustes sensorio-motores y, por otro, por el doble rol de la envoltura: conteniente respecto de los contenidos, y superficie de inscripción respecto de las expresiones. Hemos propuesto una formulación más general de ese modelo, que conviene al conjunto de las figuras de los cuerpos-actantes y que les reconoce a todos una doble faz: *cuerpo-conteniente* respecto de los contenidos, por una faz, y *cuerpo-soporte* respecto de las expresiones, por la otra faz.

El problema por tratar ahora es el del proceso de interpretación de las huellas, modelizado por esta concepción de la función semiótica encarnada. En el capítulo precedente, en efecto, hemos formulado la hipótesis de que el conjunto de los *soportes de huellas de las semióticas-objetos* podían ser engendrados por desembrague a partir del cuerpo-actante primario gracias a una serie de operaciones: *proyección, inversión y pluralización*. En este capítulo, consagrado más específicamente al desarrollo del funcionamiento semiótico de las huellas y a su generalización en una semiótica interpretativa, necesitamos examinar ahora más atentamente en qué y cómo el desembrague por 'proyección-inversión' participa en la interpretación de las huellas.

El problema será abordado a partir de un caso emblemático de ese proceso: el dispositivo de interpretación puesto en escena por Kafka en *En la colonia penitenciaria* *. Un condenado que ha transgredido una regla o una ley es inmovilizado en una máquina que va a ejecutar la sentencia; dicha máquina va inscribiendo *sobre* su piel y *en* su carne la regla o ley que quebrantó y la sentencia que lo condena por medio de una multitud de agujas, y eso durante doce horas. El verdugo debe 'dactilografiar' previamente el contenido de la inscripción en la máquina, ponerla en marcha y vigilar que el condenado soporte el suplicio el tiempo suficiente. El objetivo es alcanzar el momento en que el condenado pueda leer desde el interior, y en el sufrimiento de su carne, el contenido de lo que se ha inscrito sobre *su* piel. El marco de ese suplicio es una interacción social: por lo general, el condenado es un soldado que, por ejemplo, ha faltado al respeto a un superior de la colonia, y el castigo infligido es una respuesta a esa falta, que se aplica hasta que el culpable haya reconocido desde el interior la razón de su falta.

Ese ritual penitenciario es ejemplar: la sentencia, inscrita sobre la superficie exterior de la piel del condenado por la máquina, es también reconocida y leída desde el interior por el cuerpo supliciado, pero con un cambio de estatuto. Por un lado, la inscripción exterior proporciona la descripción de la regla que ha sido quebrantada, mientras que, por otro, la lectura interior está indisolublemente asociada a la aplicación de la sentencia (el sufrimiento y la muerte). El sufrimiento está modulado según una secuencia que manifiesta la conversión en cuestión: simple dolor superficial al comienzo, se convierte en comprensión íntima y carnal al final. Paralelamente, los efectos de ese sufrimiento y de su lectura interior deben ser legibles desde el exterior, y todo el público de esa sesión de tortura semiótica espera con impaciencia el momento en que los efectos de la lectura carnal e interior se manifiesten en el rostro del supliciado.

El relato de Kafka es muy preciso sobre ese punto: el condenado no conoce la sentencia; el suplicio de la inscripción dura doce horas, hasta la muerte, pero, a la hora sexta, el rostro del condenado se dilata, porque llega finalmente a leer el enunciado en las sensaciones de su carne.

Las dos dimensiones, por un lado, la de la inscripción de la regla (la regla quebrantada), por otro, la aplicación de la sentencia (el castigo), están enlazadas de dos maneras complementarias: (i) en 'producción', están en relación de contigüidad gracias a la superficie de inscripción que les es común, aunque como interfaz entre un interior y un exterior; (ii) en 'recepción', se hallan en relación, a la vez, en el plano pasional y en el plano cognitivo. Por un lado, el sufrimiento experimentado en el interior es provocado por el dispositivo exterior, y, por otro, en el momento de la conversión del sufrimiento en 'comprensión', se pone en marcha la fase interpretativa suscitada por la huella.

Esa interfaz cumple, pues, en el caso examinado, un verdadero rol performativo: la traza exterior es una descripción (en forma de una escritura y de grafismos decorativos complementarios), aunque su inscripción es también una acción que modifica el estado del cuerpo por medio de la traza interior. Podemos considerar ahora que las dos trazas, sobre las dos faces de la envoltura corporal, forman *una sola y misma red de huellas*, en cuyo seno se produce *una conversión entre las huellas del cuerpo-envoltura y las del cuerpo-carne*. La red de huellas, incluida la conversión, adquiere entonces la estructura de un acto de enunciación (aserción, asunción y transformación).

Asimismo, en la pantalla cinematográfica, se proyectan formas y figuras, pero son recibidas por el cuerpo 'omnipercibiente' del espectador como una enunciación que transforma su entorno inmediato y su campo de presencia sensorial en un universo de ficción ambiental y envolvente, en cuyo seno las inscripciones de superficie se convierten en animaciones de una carne imaginaria. Del mismo modo, sobre la página del poema, están inscritas formas gráficas, que son transformadas en el momento de la lectura por el cuerpo del lector en un universo poético que está, a la vez, 'detrás' de la página y 'envuelto' en los límites de su propio cuerpo: el desembrague por proyección e inversión está aquí claramente en marcha, e instaura el campo de enunciación en el que puede desarrollarse la interpretación.

En el curso de la tortura semiótica relatada en *En la colonia penitenciaria*, la envoltura de superficie no es solamente una interfaz entre un exterior y un interior; es también, bajo el efecto del desembrague (proyección-inversión), el

lugar de una conversión entre dos regímenes diferentes de la huella (cuerpo-envoltura/cuerpo-carne), que dan cuenta, más concretamente, de la conversión de las *expresiones* en *contenidos* : las expresiones están inscritas en superficie y deben ser sentidas e interpretadas por la carne sensible, y, lejos de ser una simple correlación formal que obedecería a leyes de presuposición recíproca, esa conversión toma la vía de los placeres y de los sufrimientos del cuerpo. Esa sería, en otros términos, la puesta en escena de una conversión de manifestaciones exteroceptivas en vivencias interoceptivas, gracias a la mediación del cuerpo propio y a las operaciones (proyección-inversión) del desembrague del cual es objeto.

LAS FIGURAS DEL CUERPO Y LA TIPOLOGÍA DE LAS HUELLAS

Formas de la huella en los procesos interpretativos

Un modelo de cuatro dimensiones figurativas

En la presentación de las figuras del cuerpo y de las figuras de movimientos, nos habíamos limitado a la cuestión de la concordancia entre los dos conjuntos tipológicos, como vector de verosimilitud isotópica y de credibilidad. Sin embargo, nos queda una última dimensión por explorar, que es la de las interacciones entre cuerpos-actantes, que dan lugar a interacciones entre figuras del cuerpo, y sobre todo en la perspectiva que acabamos de trazar con los marcajes y con la memoria de las semióticas-objetos.

Acabamos de definir las *huellas* como un efecto particular del marcaje: marcajes propios de los cuerpos y de la dimensión figurativa de las interacciones entre cuerpos-actantes. La cuestión se plantea, por consiguiente, sobre la eventual especificidad de las huellas que corresponden a cada uno de los tipos de figuras del cuerpo y a cada uno de los tipos de movimientos concordantes con esas figuras del cuerpo. Esa especificación no es obvia porque muy bien se podría admitir una relativa independencia entre los tipos de huellas y los tipos de cuerpos, y hasta una proyección arbitraria de unas sobre otras.

Sin embargo, la relación está bien motivada: las huellas, como las figuras del cuerpo y las figuras de movimiento, resultan de interacciones entre materias y energías; resultan incluso, más específicamente, de interacciones entre cuerpos-

actantes. Bajo este punto de vista, cada uno de los tipos de huellas debe ser considerado como resultante del mismo tipo de interacciones que aquel que define cada tipo de figuras del cuerpo y cada tipo de movimiento. Por consiguiente, la cuestión de la concordancia entre los tipos de huellas y los tipos de figuras del cuerpo es totalmente pertinente. Las figuras del cuerpo caracterizan, en general, la manera como el **Sí** y el **Mí** se manifiestan figurativamente, mientras que las huellas expresan específicamente la memoria de las interacciones que han sido objeto de un marcaje intensivo o extensivo.

La tipología de las huellas que proponemos aquí es, por consiguiente, una tipología de las modificaciones *por marcaje* que puede soportar cada uno de los tipos de figuras del cuerpo afectado por el tipo de movimiento que le corresponde. La concordancia entre los tipos de figuras del cuerpo, los tipos de movimiento y los tipos de huellas es una condición para que la huella sea interpretable. La cuestión de los marcajes que son producidos por combinaciones discordantes será examinada posteriormente.

A cada tipo de 'concordancia' corresponderán, por consiguiente, a la vez, un tipo de huella y un tipo de interpretación de la huella en cuestión. A fin de cuentas, la tipología hacia la cual tendemos será una tipología de los 'modos de significar' de las huellas, que se fundará principalmente en una identificación del soporte semiótico y de las exigencias que impone a la interpretación de la huella.

Las huellas producidas por deformaciones están *inscritas* sobre cuerpos-envolturas; están destinadas a ser 'leídas' y *descifradas*, porque se dan a captar como figuras de superficie. 'Inscripciones', 'superficie de inscripción', 'desciframiento' son aquí denominaciones aproximativas para un solo y mismo fenómeno, a saber, la transformación de la envoltura de un cuerpo en un soporte semiótico que acoge una *red* de manifestaciones plásticas tridimensionales (dos dimensiones para la disposición de las inscripciones –trazas y deformaciones– y una tercera para la profundidad de las inscripciones).

Esa red inscrita sobre una superficie es entonces interpretable como una organización sintagmática de trazas y de caracteres que deben ser considerados como la manifestación actual de interacciones con otros cuerpos, pasadas o simplemente potenciales. Las trazas de desgaste sobre un objeto de uso cualquiera ilustran, como mínimo, ese tipo de huellas, las cuales resultan de una multitud de manipulaciones acumuladas en el curso de prácticas de uso repetidas. Esas prácticas modifican la envoltura del objeto de una manera que se

distingue de otros tipos de manipulaciones o de prácticas (ruptura, accidente, desmontaje o desglose, grabaciones, etc.), y, en ese sentido, y porque permiten reconstituir una gama de prácticas bien identificadas y distintas de otras gamas de prácticas, esas huellas pueden ser interpretadas como trazas de desgaste. La 'red' de huellas de superficie corresponde, pues, a una clase de huellas homogénea, y hasta isótopa, desde que puede ser objeto de una lectura coherente.

Las huellas *hundidas* en la carne móvil resultan de marcajes sensorio-motores: el marcaje procede bien de un acento de intensidad, emoción, dolor o esfuerzo, o bien de la iteración de una rutina instalada por el uso, pero en ambos casos singulariza un esquema sensorio-motor susceptible de ser reactualizado posteriormente. El marcaje sensorio-motor tiene de particular el hecho de que puede asociar a una sensación motora bien identificada un conjunto de figuras y de sensaciones características de la situación figurativa en cuyo seno ha tenido lugar la experiencia sensorio-motriz. La riqueza y la extensión de esas configuraciones asociadas expresan la eficacia del marcaje.

Ese conjunto de configuraciones asociadas y enlazadas por la sensación motriz constituye un 'haz' sensorio-motor. Uno de los ejemplos más notables y más conocidos de ese tipo de configuraciones es el que resurge en la memoria sensorial del narrador de *En busca del tiempo perdido, El tiempo recobrado* *, cuando, al trastabillar sobre las baldosas desiguales del patio de la residencia de los Germantes, enlaza con la misma sensación experimentada sobre las baldosas de la plaza de San Marcos de Venecia años atrás, y esa huella sensorio-motriz arrastra con ella el conjunto de sensaciones que había 'anudado' en haz configurativo: un instante y un lugar de Venecia son así resucitados.

Las huellas sensorio-motrices no son legibles ni directamente observables, ni son descifrables como redes de trazas y de caracteres. Su soporte es la estructura material del cuerpo, el cuerpo-carne, cuya plasticidad permite aprendizajes, así como la formación de esquemas motores a partir de las contracciones y dilataciones que la animan: los esquemas sensorio-motores se constituyen en la experiencia sensible; algunos de esos esquemas están marcados para ser restituidos. Esas huellas están, pues, 'hundidas' en la carne móvil en el proceso de aprendizaje, y serán *desenterradas* y puestas a la luz del día. Y, en el momento del deshundimiento, arrastran con ellas todas las configuraciones sensibles asociadas, la totalidad del *haz* de percepciones y de acciones que ha sido objeto de un marcaje asociativo por la fuerza del lazo impuesto por la huella sensorio-motriz.

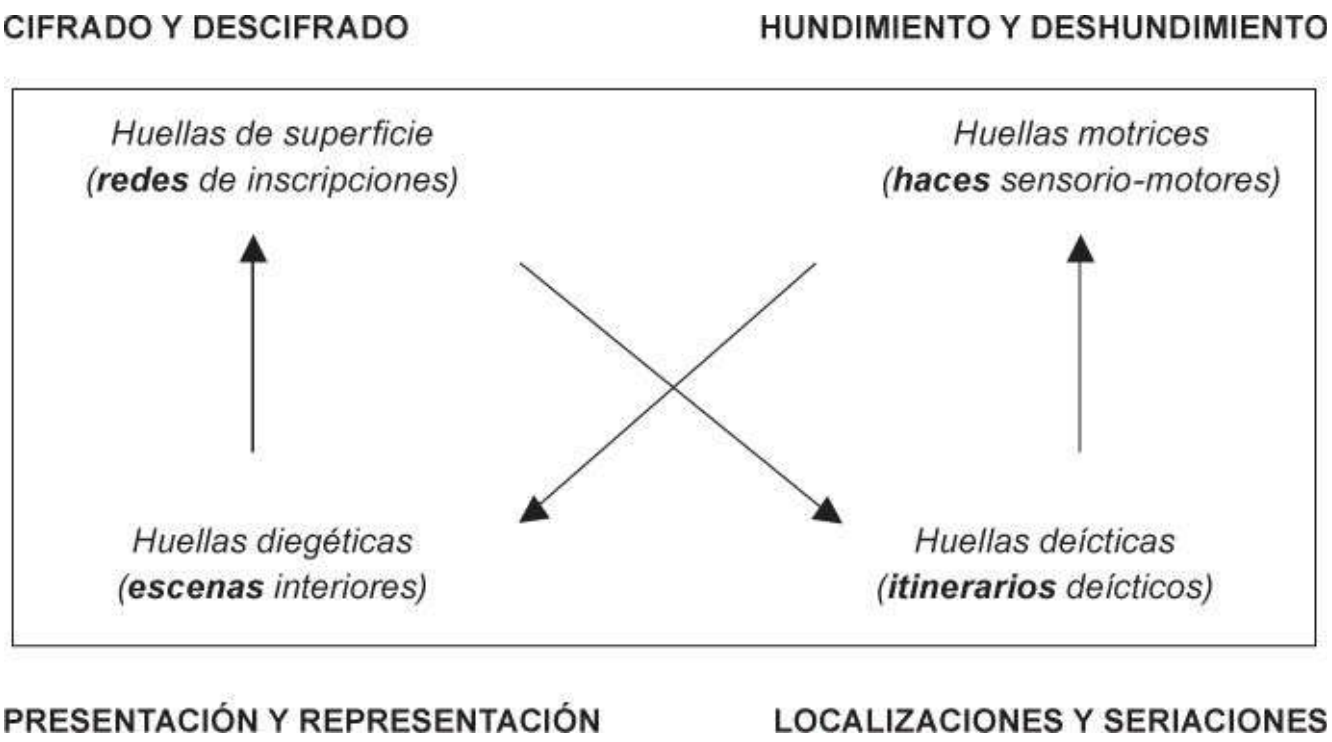
La constitución, el ciframiento y el desciframiento de la red de inscripciones, por un lado, el marcaje intensivo o extensivo, el hundimiento y el deshundimiento de un haz configurativo enlazado por una huella sensorio-motriz, por otro lado, toman visiblemente su principio de las dos grandes dimensiones de la sinestesia que hemos invocado anteriormente: la *cenestesia* para el primero (la red de inscripciones) y la *kinestesia* para el segundo (el *haz* enlazado por una huella sensorio-motriz). Esas son también dos grandes formas posibles de estrategias del secreto y de la revelación, del olvido y de la reminiscencia: *cifrado* y *descifrado*, por el lado de las figuras inscritas sobre la envoltura; el *hundimiento* y el *deshundimiento*, por el lado de las huellas de la carne móvil.

Los otros dos tipos de figuras del cuerpo y de movimientos producen también formas típicas de huellas y de procesos interpretativos. En el cuerpo-cavidad, las agitaciones diseñan escenarios, disposiciones espacio-temporales y distribuciones de roles actoriales. Esas agitaciones esquematizadas, sea por la intensidad de la emoción que de ellas emana, sea por la repetición de su aparición, dejan, por consiguiente, huellas configuradas en forma de escenas y de acontecimientos. Las calificaremos como *huellas diegéticas*, cuyo modo de significar será, necesariamente, temático y narrativo (*i.e.* diegético): la formación de la huella es una *presentación* de escena (la instalación de una situación y de acontecimientos que la transformen), y su interpretación será una *representación* que apuntará a la reconstitución, en forma de una enunciación de tipo narrativo, de la *escena* en cuestión.

Por el lado del cuerpo-punto, el movimiento de desplazamiento induce relaciones entre posiciones corporales. Ese sistema de posiciones potencializadas, memorizadas y referidas a la posición actual del cuerpo-punto es típicamente de naturaleza deíctica. Tal sistema se encuentra en modificación constante, en la medida en que, por definición, la referencia deíctica es siempre relativa a la actualidad efímera del cuerpo de referencia; pero sucede en ese caso también que algunos de los estados del sistema en transformación pueden ser objeto de marcajes, sea por efecto de un acento de intensidad emocional, sea por efecto de una decisión deliberada, o incluso gracias a una iteración cualquiera. Esos marcajes producen también huellas, que llamaremos *huellas deícticas* del cuerpo-punto. Por consiguiente, la memoria de las huellas deícticas constituye, como las piedrecitas de Pulgarcito, una cadena de pistas que pueden formar verdaderos itinerarios. La interpretación de esas huellas y su enunciación procederá por la localización de los puntos marcados y por la reconstitución de

las series de pistas. La forma específica de los conjuntos de huellas deícticas es, pues, un *itinerario*.

Es posible proponer ahora una tipología de las huellas y de sus modos de significar que podemos proyectar, para terminar, sobre la tipología concordante de las figuras del cuerpo y las figuras del movimiento:



El conjunto completo de las cuatro dimensiones de la tipología (figuras del cuerpo, figuras del movimiento, figuras de las huellas y modos de significar) puede ahora ser reunido en un solo diagrama que presenta, en forma de homologación en cada una de las cuatro posiciones del cuadrado, las relaciones de concordancia entre los diferentes acercamientos a la figuratividad del cuerpo; cuatro posiciones de homologación para cuatro dimensiones figurativas:

Concordancia, discordancia y reglas de interpretación

Este último diagrama ofrece la síntesis del conjunto de nuestra propuesta concerniente a la manifestación figurativa de los cuerpos-actantes, desde las figuras del cuerpo y del movimiento hasta los procedimientos de interpretación de las huellas formadas en el curso de sus interacciones. La elaboración de ese modelo a cuatro estratos tipológicos se apoya en una homologación entre las cuatro dimensiones, cuya conjugación concreta consiste en la 'concordancia' entre las figuras para cada una de las cuatro posiciones del cuadrado diagramático. La concordancia y la discordancia son propiedades de la asociación de figuras corporales tomadas de cada una de las cuatro dimensiones, de suerte que cada una de las cuatro posiciones del cuadrado diagramático en cuestión se convierte en una 'posición de concordancia o de discordancia' entre dimensiones figurativas.

Ese principio de concordancia/discordancia nos permite, por ejemplo, afirmar que las 'agitaciones' son movimientos propios del 'cuerpo-cavidad' (y no del cuerpo-carne), que la esquematización y el marcaje de esas 'agitaciones' producen específicamente 'huellas diegéticas' (y no inscripciones de superficie) y apelan a estrategias de enunciación del tipo 'presentación y representación de

escena' (y no a la localización deíctica). El principio de concordancia recubre, de hecho, al mismo tiempo, un proceso de engendramiento deductivo (desde el punto de vista de la producción de la configuración) y una condición de isotopía (desde el punto de vista de la interpretación de la configuración). Hay ahí, en efecto, a la vez un 'recorrido generativo' y una 'isotopía' entre las cuatro dimensiones en cada una de las posiciones; por ejemplo, *cuerpo-cavidad* > *agitaciones* > *huellas diegéticas* > *presentación de escena* se hallan, en ese sentido, en una relación de isotopía e integran una cadena de engendramiento.

La cuestión de la discordancia debe ser igualmente planteada bajo esos dos aspectos: (i) por un lado, el de la coherencia semántica, ¿se puede considerar que las semióticas-objetos acojan asociaciones de figuras que no sean isótopas?; (ii) por otro lado, ¿es posible que las semióticas-objetos particulares pongan en marcha asociaciones de figuras que no respeten la cadena deductiva canónica de un recorrido generativo? En los dos casos, la respuesta es positiva, lo cual no implica, sin embargo, que el resultado de esos funcionamientos alótopos[*] o atípicos sea necesariamente significante e interpretable.

Los casos de alotopía y de atipia producirán aquí, como en otras partes, efectos de sentido estéticos y éticos que apenas son previsibles al nivel de generalidad en el que nos colocamos aquí; pero podemos, no obstante, describir y comprender las consecuencias interpretativas. Si se considera, por ejemplo, que un rostro es un cuerpo-envoltura dedicado a inscripciones, cifrables y descifrables, entonces tratamos con una construcción isótopa; el nombre de esa isotopía podría ser, en ese caso, la 'fisonomía' del rostro, y, por el tiempo que las variaciones de formas y de rasgos del rostro permanezcan dentro de los límites de las inscripciones propias del cuerpo-envoltura, la fisonomía puede permanecer reconocible o convertirse en irreconocible, aunque sigue siendo una 'fisonomía': en otros términos, la concordancia entre el tipo de figura del cuerpo, el tipo de movimiento y el tipo de huella garantiza la isotopía de la configuración.

En cambio, si nada impide aplicar a un rostro movimientos tomados de las mociones íntimas del cuerpo-carne (dilataciones y contracciones), así como las huellas sensorio-motrices que esquematizan estas últimas, es necesario contar con que esos movimientos producen efectos de una naturaleza totalmente distinta, porque la configuración obtenida no es ya isótopa, y los movimientos y las huellas, al salir de los límites de la concordancia con el cuerpo-envoltura, destruyen la 'fisonomía' del rostro. Es entonces posible considerar que el

resultado no es interpretable y concluir que la situación no tiene sentido. Es igualmente posible proseguir la interpretación de esa nueva configuración, pero es necesario en ese caso explotar registros de variación específicos, adecuados para motivar la ruptura de isotopía, y sobre todo la conversión del régimen propio del cuerpo-envoltura en el régimen del cuerpo-carne: en el caso invocado, será un género (lo fantástico o la ciencia ficción), un estilo (el morfismo, típico de los amaneramientos visuales de la televisión), un tema de intriga atípico (las deformaciones patológicas del rostro de *Elephant Man*), etc.

De la misma manera, se pueden proyectar sobre un sistema de pistas deícticas huellas diegéticas, y toda la agitación o distribución de un microcosmo de actores, de lugares y de acontecimientos. Pero es preciso, entonces, para dar cuenta de la ruptura de isotopía y de la conversión del cuerpo-punto en cuerpo-cavidad, convocar convenciones de género (lo maravilloso o lo fantástico), o incluso convenciones de género apoyadas por un dispositivo técnico de visualización que autorice tales variaciones de escala (microscopio, *zoom* en un sistema de información geográfica, etc.), como es el caso en las prácticas médicas o científicas.

La cuestión de la concordancia o de la discordancia entre las cuatro dimensiones del modelo tiene una real virtud heurística, y constituye una exigencia y una alternativa portadora de consecuencias particularmente significativas en términos de estrategias enunciativas. En la novela *En la colonia penitenciaria*, la conversión de las huellas sensorio-motrices en huellas sobre una superficie de inscripción, y de los sufrimientos de la carne en texto descifrable, y recíprocamente, es incluso el resorte principal de la intriga.

No se trata aquí de distinguir entre un funcionamiento 'normal' o canónico y un funcionamiento 'anormal' o idiosincrásico del modelo; en cambio, es claro que una configuración construida sobre asociaciones concordantes encuentra su motivación en sí misma, porque las cuatro dimensiones figurativas que la componen se encuentran enlazadas por una continuidad deductiva e isotópica, mientras que una configuración discordante, por la ruptura de isotopía que implica, debe buscar esa motivación en otros registros distintos de los de las cuatro dimensiones figurativas de los cuerpos y de las huellas, y especialmente registros de género y de estilo.

De la huella al ethos *interpretativo*

Este modelo de las figuras corporales tiene propiedades enunciativas; se basan, ante todo, en el 'modo de significar' de cada tipo de huella (descifrar, deshundir, representar, localizar). Pero las hemos encontrado también en el detalle del funcionamiento del desembrague que engendra los 'cuerpos-contenientes' y los 'cuerpos-soportes', y que implica un cambio de régimen figurativo (por ejemplo, entre cuerpo-envoltura y cuerpo-carne). Se manifiestan también concretamente en las semióticas-objetos en forma de estrategias enunciativas y de modalidades particulares de la puesta en escena y del desarrollo sintagmático del uso de las huellas, jugando con la concordancia y con la discordancia entre las dimensiones figurativas, alternativa de la que hemos hecho una de las exigencias que determinan los procesos interpretativos.

Una de las consecuencias de ese anclaje de la enunciación en las figuras elementales del cuerpo y de sus huellas se debe al hecho de que se encuentra estrechamente asociada a la *hexis* corporal y, por lo tanto, a un *ethos*. En ese sentido, a cada una de las figuras del cuerpo, y a cada uno de los tipos de huellas asociadas, corresponde un *ethos de enunciación*, de tal manera que cada una esté capacitada para participar en un registro argumentativo, fiduciario y persuasivo específico, y que cada una remita igualmente a un universo patémico que le es propio.

El *anclaje deíctico* garantiza la justa concordancia entre dos o más escenas prácticas, y reduce el lazo que se puede establecer entre ellas a un principio de concomitancia, sin mediación. Hace posible, pues, el embrague directo de una escena práctica sobre otra, lo cual implica, entonces, el principio ético-argumentativo según el cual un enlace directo sería más probante que un enlace indirecto, y que aquel que hace uso de él será más creíble.

El *deshundimiento* de marcajes sensorio-motores manifiesta orientaciones axiológicas heredadas e integradas al **Mí** ; hemos mostrado ya que uno de los roles de la experiencia sensorio-motriz consiste en una polarización axiológica, en una proyección de un sistema de valores sobre la escena práctica en cuyo curso adviene. La eficiencia ético-argumentativa residiría aquí en el hecho de que los valores propuestos están autentificados, es decir, marcados en la carne misma del que los enuncia.

La *(re)presentación* de escenas obedece a un principio de presentificación bien conocido en retórica, y que se resume en la definición de una figura canónica, la hipotiposis: toda la gama de emociones y de sensaciones es explotada para

restituir el compromiso sensorial del cuerpo en la aprehensión de una escena. No se trata ya de orientación axiológica, sino, más precisamente, de participación figurativa del cuerpo enunciante en la escena. El cuerpo-actante ha configurado la escena en una composición polisensorial y multi-emocional, cuya complejidad y la intricación misma garantizan la consistencia y la perennidad.

En fin, el *desciframiento* de las inscripciones de superficie es otra modalidad de la prueba y de la presencia: aquella que hace del cuerpo enunciante mismo un 'texto' legible, un soporte semiótico cuya perennidad es directamente observable. En ese sentido, la profundidad y la nitidez de las inscripciones son susceptibles de testimoniar sobre la fuerza y la eficiencia de las interacciones anteriores. El argumento ético reposa en la intensidad de las interacciones y de los marcajes a los que han dado lugar: cuanto más legible es la marca, más intensa y convincente era la causa que la produjo.

III. Cuando el cuerpo da testimonio: el *ethos* del reportaje

ENUNCIACIÓN Y TESTIMONIO

Si un cuerpo es susceptible de conservar, a título de la memoria figurativa, las trazas y las huellas de sus interacciones con otros cuerpos, entonces podemos formular la hipótesis de que todo sujeto de enunciación, que no puede enunciar si no es un cuerpo-actante, está, por principio, en capacidad de *dar testimonio* de sus experiencias. Si seguimos el razonamiento y si nos colocamos en la perspectiva de la *praxis enunciativa*, no habría jamás enunciación original, no habría enunciación que no hiciera referencia a otras enunciaciones. Porque no hay cuerpo enunciante sin historia y sin pasado de enunciación, sin memoria de interacciones anteriores y sin huellas susceptibles de ser actualizadas.

En consecuencia, *toda enunciación encarnada comporta necesariamente una parte de testimonio*. No puede haber enunciación sin testimonio, es decir, sin manifestación e interpretación de huellas de experiencias y de enunciaciones anteriores. Esa parte de testimonio en la enunciación, en general, es un resultado indirecto del proceso de encarnación de los actantes y de las figuras, cuyos efectos teóricos y metodológicos venimos siguiendo a lo largo de este estudio. Y, por ese mismo hecho, un cuerpo-actante marcado (y portador, por tanto, de cuatro tipos de huellas al menos) está ya constituido en *cuerpo-testigo*, y por tanto en enunciador potencial.

Entendemos aquí el proceso 'dar testimonio' en todas sus acepciones, de las cuales resulta fácil mostrar que se apoyan en una configuración coherente: se trata, *grosso modo*, de poder atestiguar acerca de un hecho porque lo hemos 'visto', 'oído' o 'percibido', dice el *Petit Robert*, o, principalmente en el dominio religioso, de manifestar y de expresar públicamente una creencia o una pertenencia. Se trata, por consiguiente, de una enunciación que es legitimada y hecha creíble por una experiencia sensible anterior. El testimonio obedece a las mismas exigencias que la huella: la experiencia marcante está ausente y es potencial, y únicamente el *efecto* del marcaje es actualmente observable e interpretable. Para que exista testimonio, es necesario, pues, que la ausencia actual de la experiencia que uno se apresta a enunciar sea compensada (i) por las huellas que la memoria de un cuerpo sensible ha conservado, y luego (ii) por la

capacidad de restitución éticamente legítima que esa experiencia y esas trazas proporcionan al cuerpo enunciante.

Y, por esa razón exactamente, el testimonio es de por sí constitutivo del *ethos de la enunciación*. Por un lado, la huella es una figura de la competencia de enunciación: el sujeto de enunciación no tiene suficiente con el conocimiento adquirido por la experiencia, el cual pasa por el filtro interpretativo de las huellas que esa experiencia ha dejado en él; por otro lado, su enunciación está asociada a la manifestación y a la interpretación de esas huellas, y con eso se encuentra legitimada. El principio mismo de esa legitimación hay que buscarlo en la estructura semiótica de la huella que, recordémoslo, es un *ajuste de ajustes* (cf. *supra*), gracias al cual se encuentra motivada y consolidada la relación entre la expresión y el contenido: la huella manifiesta el conteniente y el soporte corporales de la semiosis, las dos faces que aseguran la mediación y la motivación entre los dos planos del lenguaje en acción (cf. *supra*). Hemos recorrido ya, aunque rápidamente, los diferentes tipos de *ethos* enunciativos que de ahí se desprenden: todos se basan en ese funcionamiento de la huella que motiva y opera, a la vez, la relación corporal entre las expresiones observadas y los contenidos enterrados.

Si se examinan las acepciones del término 'testigo', se podrá constatar que varían según el mismo principio: es un testigo aquel que puede enunciar la verdad porque ha visto, oído o percibido, o aquel que expresa públicamente por sus actos una creencia o una pertenencia, o, a veces, simplemente el que ha asistido a los hechos enunciados. Pero el testigo puede también ser inanimado si reúne la mayor parte de las propiedades ya evocadas: es entonces un objeto que sirve de pista, que atestigua el estado original de un sistema o de una situación, un cuerpo que autoriza una enunciación legítima y creíble para aquellos que saben interpretar la posición o las huellas. En ese sentido, el testigo inanimado es un objeto que certifica cierta verdad.

Esta última acepción es particularmente reveladora, sobre todo a través de los ejemplos que nos proporciona la vida cotidiana. En una carrera de relevos, los atletas deben transmitirse un bastón, el testigo, porque es la única manera de garantizar la firmeza, la precisión y el lugar del contacto entre sus dos cuerpos en movimiento en uno de los puntos de contacto de la pista de atletismo. Es también, y sobre todo, la única manera de poder verificar visualmente que el contacto ha tenido lugar, mientras que la rapidez del movimiento impide tal verificación directa. En otro dominio, el de las tradiciones de la propiedad rural,

se coloca, bajo los mojones que indican los límites de las parcelas, restos de teja o de ladrillo, que permanecen allí como testigos del emplazamiento del hito, en caso de que este sea desplazado o suprimido: se trata siempre de guardar la traza de un acontecimiento, de manera que se pueda, en un acto de verificación posterior, volver a los orígenes. En el segundo caso, el testigo es el equivalente a la huella del hito en el suelo[1]. En los dos casos, se trata siempre de la prolongación de un cuerpo y de una prótesis perceptiva: no se puede ver dónde, cuándo y cómo las manos de los atletas se tocan, pero se puede ver si el 'testigo' se ha caído o transmitido fuera del límite; no se puede ver el hito desplazado, pero se puede excavar el suelo para encontrar el testigo que ha estado enterrado bajo el hito.

Las diferentes acepciones de 'testimonio' y de 'testimoniar' actualizan, pues, la mayor parte de las figuras de la huella: unas remiten a inscripciones sobre cuerpos-envolturas, otras a figuras deícticas que permiten juzgar acerca de un itinerario o de un emplazamiento con relación a un sistema de marcación, otras incluso que funcionan como huellas enterradas en la materia y en la carne de los cuerpos a la espera de un desenterramiento revelador.

Habría que distinguir, pues, en el hecho de dar testimonio, tres tipos de operaciones vinculadas por presuposición:

1. El *marcaje corporal del contacto* sensible original es un acontecimiento integrado a una escena práctica pasada o potencial, cuyas consecuencias se prolongan en el presente, principalmente porque, entre esas consecuencias, al menos una de ellas es convocada por otra escena y por otra práctica actuales, cuya interpretación exige entonces la reconstitución, en torno y a partir de la huella, de la escena anterior.

2. El *cuerpo-testigo, con sus huellas y sus prótesis-testigos*, participa de esa nueva escena práctica actual, o más generalmente de una semiótica-objeto actualizada en una enunciación. Esa implicación en una enunciación actual es necesaria para que las huellas den lugar a un testimonio. La semiótica-objeto enunciada actualmente es ahora, por ese hecho mismo, vinculada con la escena original, y principalmente con la semiótica-objeto a la que pertenecía. En ese sentido, el cuerpo-testigo participa de una relación intersemiótica, con disjunción temporal existencial entre dos semióticas-objetos de las que se nutre la enunciación-testimonio.

3. La *enunciación-testimonio* es legitimada por un contacto sensorial con el acontecimiento y por el relevo de las huellas; a ese título, se apoya en un *ethos* argumentativo y fiducial muy particular, y, no obstante, generalizable a toda enunciación encarnada. Dicho *ethos* es proporcionado por las propiedades del cuerpo-testigo y de sus huellas.

El testimonio implicaría, entonces, un 'origen'. Como no existe origen absoluto de las enunciaciones ni de los testimonios, ese origen solo puede ser relativo a la enunciación actual, y no puede tener otro estatuto que el de una 'profundidad' temporal y existencial. En esa profundidad, la escena original se ha convertido en inaccesible a la percepción directa (y por consiguiente está potencializada), y no se puede encontrar su traza si no es sobre cuerpos-actantes. En el caso en que el cuerpo-testigo no sea el cuerpo sensible original, solo puede haber testimonio si se puede garantizar un relevo continuo del contacto entre ese cuerpo original y los cuerpos intermediarios gracias a las huellas dejadas por los contactos sucesivos.

Esa cadena de contactos y de huellas sin hiatos, que proporciona a la profundidad temporal o espacial la continuidad necesaria para su credibilidad, no es exclusiva del testimonio en sentido estricto: la encontramos, por ejemplo, en otra realización, cual es el funcionamiento semiótico de la *tradición*. Una tradición, en efecto, es una práctica cuyo valor radica en su relación con una profundidad original que la funda, y esa relación debe poder ser en todo momento actualizada por los que la practican, especialmente porque el relevo de las prácticas anteriores no ha sido roto jamás, o por lo menos porque la forma actual de la práctica es percibida y considerada en perfecta continuidad con las precedentes, con una profundidad temporal y existencial sin hiatos. En otros términos, el testimonio obedece a la misma cadena continua de enunciaciones y de prácticas que la tradición. No hay testimonio posible a no ser en los límites de la memoria figurativa de los cuerpos, instituidos en cadena continua de cuerpos-testimonios.

EL *ETHOS* DEL REPORTAJE

La práctica y el discurso del reportaje proporcionan un caso ejemplar en el que el testimonio domina, en la medida en que la legitimidad y la credibilidad de la enunciación dependen de la percepción directa y de la presencia física del reportero o de su corresponsal en los lugares mismos del acontecimiento. El estudio que sigue tiene por objeto verificar esta hipótesis y mostrar las

consecuencias que produce sobre la organización discursiva, sobre todo en los casos en los que los relevos son necesarios.

Estética, ética y racionalidades discursivas

El sujeto de enunciación del reportaje es portador de un punto de vista (es, pues, *focalizador*); se refiere directamente, al menos en cuanto observador, a las coordenadas espacio-temporales de la escena a la que asiste (es, pues, *espectador*); tiene un rol de actor en la escena, que puede en todo momento, y a partir de cualquier incidente, integrarla entre los otros actores (es, pues, un *asistente-participante*[2]). Pero tiene igualmente un cuerpo, una carne sensible: estaba allí, ha visto, oído y sentido; por ese hecho, está calificado para enunciar.

Las cuatro figuras típicas de la manifestación corporal (*cuerpo-envoltura, cuerpo-carne, cuerpo-punto y cuerpo-cavidad*) se declinan separadamente para adaptarse a las especificidades de los contextos, pero se apoyan mutuamente cuando se trata de un cuerpo-actante 'omnipercibiente', como el del reportero. Para ese cuerpo omnipercibiente, la envoltura cenestésica, que registra y conecta todas las sensaciones, es indisociable de la carne móvil kinestésica, que se adelanta a las sensaciones y las provoca, e incluso a su capacidad de *marcación deíctica* (él estaba allí en el momento en que…), haciendo una marcación espacio-temporal en desplazamiento.

Ese cuerpo explorador, que se sumerge en el mundo al mismo tiempo que se abre por completo a él, multiplica las interacciones con otras prácticas, participa en otras escenas y con otros cuerpos, y da testimonio así de su existencia dinámica, que se mide justamente, por el esfuerzo y el afecto sentidos, con la experiencia concreta de los obstáculos y de los lugares críticos, y con la resistencia de las materias y de los lugares recorridos: por un lado, una marca deíctica y organizadora en torno a la cual se diseña una envoltura cenestésica, y, por otro, un recorrido a través de materias y de lugares resistentes; todo eso es indisociable, y cada momento de la experiencia sensible asocia varias huellas, marcajes sensorio-motores, pistas deícticas, inscripciones de superficie y escenas interiores memorizadas.

Esa asociación sistemática de todos los tipos de huellas tiene por consecuencia que la enunciación del reportaje esté permanentemente abierta a la *estesia*. En el discurso del reportaje, la manifestación de lo vivido sensorial expresa los momentos de marcaje y pone en escena los acontecimientos que han dejado sus

huellas sobre el cuerpo-testigo. Ese funcionamiento particular del reportaje ofrece un sitio muy especial a las potencialidades éticas y estéticas de las estesias.

Una tradición bien anclada en semiótica y en lingüística consiste en abordar la dimensión estética no a partir de su esencia postulada *a priori*, sino a partir de los funcionamientos semio-lingüísticos que ostenta como dominantes. Para Jacques Geninasca[3], es el *paso de la racionalidad práctica*, y de un régimen inferencial y referencial, *a una racionalidad mítica*, y a un régimen analógico y simbólico. En todos los casos, la dimensión estética depende de un segundo nivel de análisis, de un modo de organización diferente y, no obstante, compatible con el primero: la racionalidad mítica [poética] no anula la racionalidad práctica, sino que convierte sus elementos y figuras a la racionalidad mítica. Examinar el rol del cuerpo en el reportaje es, pues, preguntarse también por cuáles son las propiedades de esa conversión y por el rol que cumple el cuerpo en esa operación.

La racionalidad práctica se apoya en relaciones *inferenciales* y en saberes compartidos organizados en enciclopedia, que permiten remitir unilateralmente, con cada nueva figura encontrada, a otra figura, que, por lo general, pertenece al mundo natural, es decir, al referente. La racionalidad práctica explota, pues, un sistema de referencia por contigüidad de las relaciones *indexicales, indiciales* o *metonímicas*. Esta podría ser, en suma, la racionalidad de base del reportaje, en la medida en que, según la definición más corriente del género, se considera que él nos proporciona una representación inteligible, referencial y verídica del acontecimiento.

La racionalidad mítica se basa en relaciones de *analogía a distancia*, en saberes y creencias en vías de constitución, en *una vasta red de equivalencias y de relaciones icónicas y simbólicas*, que forman un conjunto significante autónomo, capaz de suscitar sus propios valores, de inventar su propio horizonte de referencia y de hacernos inteligible lo que aún no ha tenido lugar. Este régimen de enunciación favorece las interconexiones entre isotopías, y le proporciona al discurso la profundidad semántica necesaria para producir *efectos poéticos, retóricos* o *simbólicos*. Esta podría ser la racionalidad segunda del reportaje, cuando toma en serio la escritura* a partir de los marcajes estésicos del cuerpo-testigo.

Sin embargo, las redes de equivalencias y de relaciones simbólicas funcionan de manera muy distinta en el reportaje: como se verá en los ejemplos concretos que analizaremos, participan directamente del *ethos* del reportero y contribuyen a legitimar su enunciación. Porque el funcionamiento de la huella, decisivo para este tipo de enunciación donde el testimonio domina, no se contenta con simples inferencias: el predicado subyacente a una huella no es del tipo 'si huella X, entonces referente Y'. Una huella es —recordémoslo— un *ajuste de ajustes* que produce relaciones miméticas e icónicas, de suerte que el trenzado de huellas que sirve de fundamento al reportaje remite necesariamente, y no a través de una dimensión segunda facultativa, a una red de equivalencias y de relaciones simbólicas, o por lo menos semi-simbólicas.

La distinción entre racionalidades prácticas y míticas es, ciertamente, adecuada para fundamentar la separación del discurso referencial y del discurso estético, pero la semiótica de la huella nos obliga a atenuar esa distinción, y a examinar la situación sincrética donde *la referencia pasa por la equivalencia y por analogía*, y donde el discurso referencial, para ser legítimo y creíble, debe asumir el *ethos* de un discurso mítico: la dimensión ética del testimonio haría la síntesis de las racionalidades prácticas y míticas. Y, si quisiéramos generalizar esta observación, podríamos llegar incluso a invertir la relación entre las dos racionalidades discursivas. Para una enunciación que sería siempre, en parte, un testimonio, la racionalidad mítica sería primera, y la racionalidad práctica y referencial sería segunda, y construida sobre el olvido de los ajustes y de las equivalencias propias del testimonio y de las huellas.

El ' corpus ': tres reportajes

El 'corpus' se compone de tres artículos representativos de la rúbrica *Encuestas y reportajes* del semanario *Courrier International* en su maqueta [formato] anterior a 2010.

El primero[4] se titula 'Dublín, la Ibiza de Europa del norte'. Este artículo, subtitulado 'Reportaje', describe la invasión por los juerguistas ingleses, cada fin de semana, del centro cultural e intelectual de Dublín, y presenta los dos puntos de vista: el de los clientes de la *boite de nuit* y de los 'espacios de consumo de licor', y el de los habitantes y sus portavoces.

El segundo[5] se titula 'Abjasia, el país adonde no se llega jamás'. Este artículo, subtitulado 'Carnet de viaje', presenta las razones históricas, el proceso y las

consecuencias del bloqueo impuesto por Rusia, y analiza la extinción del pueblo, de la cultura y de la lengua abjasia.

El tercero[6] se titula 'Sobrevivir día a día en los arrabales de Buenos Aires'. Este artículo, subtitulado 'Argentina', da la palabra a varias mujeres y a un hombre, y describe sus condiciones de vida, las de sus familias y sus acciones en favor de su barrio.

(Ver los tres reportajes en el anexo al final de este capítulo).

Cuerpo a cuerpo: percepción de lo específico y firma sensorial

El principio organizador de los tres reportajes se parece en apariencia, hasta el punto de equivocarnos, al de cualquier artículo de prensa: la sucesión de las temáticas se acompaña de una variación de tipos textuales, y hace alternar paralelamente las opiniones recogidas, los comentarios más generales, las retrospectivas históricas o explicativas. Las secuencias equilibran la representación de los puntos de vista sobre el esquema clásico tesis/antítesis, acumulando las pruebas de una hipótesis general.

La diferencia se debe al principio de *motivación* de esa organización argumentativa y de sus encadenamientos discursivos. Estos últimos siguen, en efecto, el recorrido de un cuerpo que atraviesa un espacio obedeciendo a exigencias impuestas a cualquier cuerpo: estar situado en alguna parte y en algún momento, ocupar una porción definida de la extensión, y oponer una resistencia a las presiones y las fuerzas exteriores. El reportaje se desarrolla a la altura del hombre (o de la mujer), y sigue las etapas canónicas impuestas a un cuerpo explorador, omnipercibiente y movido por la fuerza de una carne en desplazamiento.

Por ejemplo, en Abjasia, se franquea primero una frontera (a pesar de que se llega en barco por el mar Negro), se pasa por la orilla del mar (la Riviera abjasia), luego se aborda el puerto principal, para continuar el paseo por la orilla del mar, donde se ve una barca de pesca antes de volver al mar. En el arrabal de Buenos Aires, caminamos por la acera, entramos en las viviendas, volvemos a caminar por la calle, entramos en nuevas casas, tenemos algunos encuentros en la vereda, etc. En Dublín, en fin, se pasa la velada de un viernes de noviembre, alrededor de la medianoche, en el centro de Dublín, deambulando y observando a los juerguistas y a los habitantes.

El cuerpo en movimiento se caracteriza, entre otras cosas, por su apertura al mundo, es decir, concretamente, por la mayor *disponibilidad sensorial*. En el caso del reportero, esa disponibilidad hace de su cuerpo una verdadera *configuración selectiva y registradora* (un operador de selección y de conservación de huellas). De ese modo, en Dublín, la alternancia entre el punto de vista de los habitantes irlandeses y el de los juerguistas ingleses es tomado a cargo por la disponibilidad auditiva del cuerpo en movimiento: son escuchados y citados *in extenso*, cada uno a su turno, en función del recorrido por la ciudad. La disponibilidad sensorial encarna y motiva los encadenamientos argumentativos.

Si el movimiento del cuerpo *motiva* los encadenamientos narrativos y discursivos, se puede considerar, entonces, que entra en una relación de *ajuste icónico* (cuya estructura de base es semi-simbólica) con la estructura argumentativa de la *dispositio*. Es la primera *equivalencia* que encontramos, y esa equivalencia participa del *ethos* del testimonio, porque recuerda, a su vez, en todo momento, que el cuerpo omnipercibiente está anclado en el aquí y en el ahora del acontecimiento, y que el cuerpo enunciante no hace más que ajustarse permanentemente a ese anclaje original.

El cuerpo, sin embargo, lleva consigo sus propias coerciones, y sobre todo su presencia carnal, que le impone ocupar alguna parte en el espacio recorrido, cierta porción de la extensión, lo cual le sirve para crear *ocasiones* : encuentros con habitantes, con otros visitantes, con diversos personajes cuya presencia no estaba particularmente puesta en la mira ni era buscada, pero que resulta, por ese mismo hecho, indisociable del lugar. Un cuerpo sin intencionalidad particular encuentra otros cuerpos que surgen del lugar mismo naturalmente. La *ocasión* es contingente: es de cierta manera el encuentro, modalizado por el 'no deber-ser' [lo fortuito], entre cuerpos que, por cierto, están sometidos a una necesidad — *ocupar una porción de la extensión* —, pero cuyas posiciones relativas son fijadas por un accidente modal.

Esos cuerpos necesarios, susceptibles de encontrar accidentalmente otros cuerpos necesarios, proporcionan el resorte principal de la *aventura* y de la *peripecia* que aflora siempre, más o menos, en el relato de reportaje: sin cuerpo, nada de accidente ni de aventura, nada de encuentros inesperados; el sujeto narrativo sería un nuevo actante programado para realizar aquello a lo que está destinado, y nada más. Así, en las aceras de Buenos Aires, se está rozando siempre el incidente:

Nos encontramos con Gomina y sus amigos, que caminan sin prisa por la acera, con aburrimiento en la mirada, y hacen turno para tomar una botella de anís Bols. No quieren saber nada de los periodistas y detestan a los fotógrafos. Pero nos dejan tranquilos porque vamos acompañados por doña María.

Este azar de los cuerpos, en otro tipo textual, hubiera sido explotado y dramatizado, pues contiene, en modo potencial, el principio de la *peripecia*. Pero el reportaje se contenta con el efecto de *autenticidad*. El encuentro de los cuerpos proporciona una condición modal (la *contingencia*) para la *autentificación* de la historia: si los encuentros son contingentes, aparecerán como débilmente o no del todo programados y organizados. Por una parte, la contingencia prueba que el reportero estaba físicamente presente en el centro de la escena reportada; por otra, impide atribuir los encuentros a un eventual proyecto intencional del reportero, y estos últimos se convierten entonces en acontecimientos objetivamente anclados en el lugar visitado; y se presentan no bajo el modo de la muestra representativa de las 'miras' subjetivas del reportero, sino según el modo, contingente y ocasional, del detalle específico de un lugar. Una verdad típica y formal es sustituida aquí por una verdad auténtica y carnal, exactamente de la misma manera en que, en Proust, el ligero defecto descubierto en el rostro de la madre es mucho más individualizante y emocionante que la fisonomía de conjunto de ese mismo rostro. El cuerpo del reportero parece que no va 'a lo esencial', porque, para ser creíble, debe parecer sin prevención, puesto que lo esencial es una modalidad selectiva y subjetiva *a priori* ; el cuerpo del reportero parece que solo se fija en lo 'específico', porque lo específico es dictado por las propiedades y las singularidades del lugar.

En suma, el cuerpo del reportero experimenta la forma particular, los accidentes y las especificidades sensoriales de un lugar: el reportaje parece que solo manifiesta una colección, más o menos confiada al azar, de los imprevistos figurativos que constituyen lo que se podría llamar la *firma corporal y sensorial* de un lugar.

La noción misma de 'firma' implica un principio de individuación que no se basa ni en el valor icónico ni en el valor simbólico de los signos: una firma no se considera legible, y mucho menos semejante a cualquier otra cosa, con tal de que indique, de manera irrefutable y singular, la individualidad de su autor físico. La firma es el índice permanente o recurrente de un gesto, de un cuerpo en movimiento; ese índice es producido por otro cuerpo (el cuerpo del lugar) y se imprime sobre la envoltura sensorial del cuerpo-testigo. He ahí otra

equivalencia, y de otra naturaleza, que participa del *ethos* del testimonio: una *red de huellas contingentes* vale para la individuación de un lugar y de su experiencia, y para la de su representante simbólico específico.

Este aspecto de las cosas es, cuando menos, sorprendente. En efecto, las dimensiones corporales solicitadas en este caso son la carne móvil y el cuerpo-punto: en el curso de su desplazamiento, el cuerpo del reportero se abre al barrio, al país, a la atmósfera y al estado de espíritu de sus ocupantes, permanentes o efímeros. El rol canónico de la carne móvil, tal como lo hemos presentado hasta ahora, consiste en el *ajuste analógico*, es decir, en el reconocimiento de cualquier otro cuerpo gracias a la reproducción por el cuerpo propio de las condiciones sensorio-motrices del estado supuesto del otro cuerpo.

Ahora bien, en este nivel de análisis, la búsqueda analógica del otro no desemboca todavía; todo lo que el cuerpo explorador logra identificar es una firma corporal, que se define justamente por su carácter irreductiblemente singular, incomparable, sin equivalente, cuyo funcionamiento es estrictamente indicial. Pero es, de todas maneras, una de las etapas de la captación analógica: antes de deducir el 'análogon' de su propia carne, el cuerpo-actante debe hacer la experiencia de la carne del otro como *otro*, y por consiguiente el cuerpo del reportero tiene que hacer primero la experiencia del *exotismo* y de la alteridad del lugar que explora.

Guardemos en la memoria esta interrupción provisional de la captación analógica por el cuerpo omnipercibiente en movimiento: encontrará pronto una continuación y una escapatoria.

Recapitulemos: a título de la *carne móvil* y del *cuerpo-deíctico*, el cuerpo-testimonio *motiva* los encadenamientos argumentativos; y a título de la *envoltura, autentifica* la firma sensorial del lugar atravesado, aunque al precio de una suspensión provisional de la captación analógica.

El cuerpo-testigo, superficie de inscripción del mundo recorrido

Algunas observaciones parecen anecdóticas, y como decía R. Barthes, únicamente destinadas, en cuanto pequeños detalles inútiles, a reforzar la impresión de realidad. Así, en Dublín: 'Son las 23 horas, un viernes de mediados de noviembre, y hace un frío de perros'. Pero hay que ir más allá de esa impresión superficial. Ante todo, la disponibilidad perceptiva del reportero está

indisolublemente ligada a la capacidad deíctica de su cuerpo: ver, escuchar, sentir es siempre ver, escuchar, sentir desde cierto lugar, en un momento dado, de suerte que toda indicación sensorial proporciona, al mismo tiempo, coordenadas precisas: el pequeño detalle inútil es aquí, en la ocurrencia, una expresión sensible que motiva una indicación temporal. Así, en Buenos Aires: '"¡Doña Paula!". Las voces vienen de fuera. Amelia Quiñones y Maria Chazarreta han venido a hacerle una visita'. La voz se deja oír desde el exterior: el cuerpo las escucha desde el interior de la casa en el curso de una visita, y la deixis es fijada o confirmada. La deixis, recordémoslo, es una propiedad del cuerpo en cuanto *cuerpo-punto*, que define una posición.

Esa capacidad deíctica, que implanta el cuerpo en el lugar y el momento en que ha tomado posición para enunciar, lo predispone al mismo tiempo para reunir la significación de lo que percibe. Eso es exactamente lo que pasa en Dublín. En efecto, tan pronto como uno de los testigos, escogido entre los habitantes, ha precisado:

Si se crea un ambiente ruidoso, se da la impresión de que todo está permitido. Cuando se pasea por las calles, uno no se siente a gusto.

El reportero añade:

Acabo de experimentarlo yo mismo esta misma noche. Grupos de hombres y de mujeres ebrios […].

Tendríamos aquí el esbozo de una relación semiótica entre una sensación exterior y una impresión interior, reunidas gracias a la percepción (por un lado, exterior y significante, y, por otro, interior y significada) de una misma modalidad que unifica todos los tipos de comportamiento: 'todo está permitido' [todo *se puede-hacer*]. El cuerpo, anclado en el lugar mismo y en 'esa misma noche', experimenta esa relación semiótica, la del malestar creado por el sentimiento de que 'todo está permitido'. Pero, en este caso, 'experimentar' significa que, si el cuerpo está disponible para la sensación, es en razón de la impresión interior que hace eco a la sensación, y porque es el contenido de la expresión sensorial. Hacer la experiencia del malestar es aquí hacerse disponible para la *inscripción de un significante del malestar* y para la experiencia interior del significado modal correspondiente (*todo está permitido*).

Esa experiencia es aquella que, para Anzieu[7], convierte el *Mí-piel* en una superficie en la que pueden inscribirse signos, en una pantalla donde se pueden proyectar juegos de sombras, y que permite así significar los estados interiores del sujeto. Es, más generalmente, desde nuestra perspectiva, lo que hace del cuerpo-envoltura una superficie de inscripción, una interfaz entre los contenidos de sentido y las expresiones cuyas trazas ha escogido.

Hace un momento, la huella no era más que una firma, una expresión cuyo contenido solo era una singularidad sin sentido identificable. Aquí, un contenido (modal y afectivo) adquiere forma. Pero, así como el movimiento no llega a captar la relación analógica hasta que el cuerpo propio no se acerca a otros cuerpos, la inscripción sensorial solo es aquí una impresión fugitiva; es efímera, inestable, carece de profundidad, porque no obedece a la regla sinestésica fundamental de la envoltura: a saber, la formación de una red, de un trenzado sensorial difícil de desenredar, de un entrelazado suficientemente estable como para conservar en profundidad la significación de la experiencia.

El reportaje depende también de la *anécdota* porque la inscripción significante sobre la envoltura sensorial no está implicada ni en la red de superficie ni en una profundidad carnal. Nuestro enunciador choca siempre con la misma dificultad: la de la conversión analógica e icónica de los acontecimientos y de los cuerpos encontrados [en su recorrido].

El reportaje nos conduce aquí a las puertas del testimonio, pero nos deja en el umbral. El cuerpo es solicitado, agitado, emocionado, turbado; sin embargo, esas impresiones solo sirven para *motivar* y para *autentificar* un recorrido discursivo regulado por otras exigencias, sobre todo por las del género. Si se trata de pasar de una captación inferencial y referencial a una captación analógica y simbólica, las figuras semióticas del cuerpo serían susceptibles de proporcionarnos la clave de ese pasaje, pero no llegan a eso todavía. No obstante, los operadores ya están emplazados: el cuerpo-envoltura, el cuerpo-carne, el cuerpo-punto; el cuerpo en cuanto operador analógico, y el cuerpo en cuanto superficie de inscripción simbólica. Queda por comprender cómo puede construirse y estabilizarse la 'memoria estésica'.

HISTORIAS, CREENCIAS, PRÓTESIS DISCURSIVAS Y PARTICIPACIÓN EN LA EXPERIENCIA

La proporción analógica

Una de las grandes figuras de la investigación histórica, al menos como la concebía Heródoto, resurge aquí curiosamente: se trata de la evocación analógica, construida a la manera de una proposición aristotélica. El reportaje consagrado a las noches tumultuosas del centro de Dublín comienza así:

Imagínense que la 'Rive gauche' [la margen izquierda del Sena] de París, centro de la vida artística y cultural francesa, fuera invadida por los parroquianos de los locales nocturnos. Piensen en la reacción de los intelectuales parisinos si un batallón de noctámbulos procedentes del Club 18-30 rodearan los cafés y los 'bistrots' donde Sartre y sus camaradas discuten temas de filosofía. Pues bien, para las gentes que residen o trabajan en el barrio más distinguido de Dublín, esa pesadilla se hace realidad todos los fines de semana.

Esa transformación de pesadilla de la margen izquierda solo es aquí una hipótesis, y esa hipótesis consiste en tomar como referencia una situación típica, mejor conocida, y por tanto más fácil de imaginar que aquella que constituye el centro del reportaje. En suma, como si dudara de poder hacer participar a sus lectores de la experiencia física y concreta que va a relatar, el enunciador solicita de ellos la memoria de otra experiencia, que el enunciatario es capaz de poder convocar más fácilmente. Recordemos, además, que el título del artículo explota una analogía del mismo tipo: 'Dublín, la *Ibiza* del norte', lo cual tiende a probar que la operación, puesto que es recurrente, podría ser un procedimiento retórico indispensable.

La obra de Heródoto ha sido evocada, y eso merece explicación. El título escogido por el historiador griego, *Historias*, traducido algunas veces por *La Encuesta*, es ya, de por sí, significativo: desde un punto de vista filológico, la base *isto*, que significa tanto ‘ *ver* ’ como ‘ *saber* ’, sirve para la construcción de *istor/histor*, ‘aquel que sabe por haber visto’, por ejemplo, el testigo ocular de un acto jurídico[8]. El régimen enunciativo de la *historia*, o la *encuesta*, supone, pues, que el sujeto de enunciación funda la veracidad de un hecho en su propia visión: *yo lo he visto; por tanto, es verdadero*. El régimen de creencia buscado es, para el historiador antiguo, el de la *evidencia*, y no el de la *confianza* intersubjetiva. La distinción entre esos dos regímenes de creencia se basa en la diferencia que existe entre, por un lado, la relación intersubjetiva (la *confianza* de S_1 en S_2), y, por otro lado, en la relación de objeto (la *evidencia* de O para S_1). Bajo el régimen fiduciario de la evidencia, la palabra de otro no inspira ninguna confianza y no suscita ningún compromiso contractual; por tanto, el historiador debe asegurarse de que para su lector también lo que él evoca

presente un carácter de evidencia, y eso corresponde a una experiencia corporal: ¿cómo hacer, pues se considera que el lector no ha podido asistir a los acontecimientos?

El historiador debe adoptar estrategias de compensación, que F. Hartog ha puesto particularmente en valor en *Le miroir d'Hérodote*[9]. La estrategia más frecuentemente adoptada, según Hartog, es la de la analogía y la del paralelismo.

Poner una cosa ante los ojos, pase, pero precisamente al poner otra. […] La figura del relato paralelo es una ficción que hace ver como si estuvieran ustedes allí aunque dando a ver otra cosa[10].

Por ejemplo, al evocar la posición de la Táuride con relación al Ática, Heródoto la compara con la de otro país:

Para el que no ha bordeado esta región de Ática, se lo haré ver de otra manera: es como si en Yapigia (Apuleya), otro pueblo distinto de los iapayes, ocupase para sí, separadamente, la parte del país que forma promontorio desde el puerto de Brentesion (Brindisi) hasta Tarento[11].

La forma de la analogía es perfectamente conforme con el principio de la proporción aristotélica: en Ática, la Táuride es a la Escitia lo que, en Apuleya, el territorio de los yapigios es al de otro pueblo (en el talón de la bota italiana). Más generalmente: aRb = xRy. Como la relación entre **a** y **b** es visible, depende de la *evidencia*, y la equivalencia establecida con la relación entre **x** e **y**, que por sí sola solo podría depender de la *confianza* (el otro régimen fiducial), proyecta un factor de *evidencia* sobre el nuevo país evocado.

Esa proporción se encuentra en el fundamento de la teoría de todas las analogías discursivas, según Aristóteles. Pero la práctica de Heródoto pone de manifiesto que funciona como una suerte de convertidor de creencias. En efecto, la primera relación (*a/b*) depende del régimen de la *evidencia* sensible, de la inscripción sensorial sobre un cuerpo-testigo, y la otra (*x/y*), del régimen de la *confianza* y de la asunción de una enunciación.

En suma, para reafirmar la creencia a propósito de lo que se va a contar sobre el centro de Dublín, es preciso referirse a lo que se puede ver, sentir e imaginar a propósito de la margen izquierda del Sena en París. La confianza que puede inspirar el enunciador debe ser completada por la evidencia que puede suscitar

el objeto de su discurso. Entre el acontecimiento y su enunciación, es necesario introducir un cuerpo-testigo como relevo, aunque el relevo solo puede ser aquí analógico.

Otro ejemplo tomado de Heródoto va en el mismo sentido:

El Istros, por fluir a través de países habitados, es conocido por muchas gentes, mientras que nadie está en condiciones de hablar de las fuentes del Nilo porque Libia, a la que atraviesa, está deshabitada y desierta[12].

Para el Nilo, cuyas fuentes no son visibles, hay que creer sin ver; pero la analogía con el Istros, cuyo curso es conocido y visible, permite recurrir a la evidencia, cuando no se pueda normalmente solicitar más que la confianza del lector. Esa operación es también realizada en forma de una figura de analogía[13].

La estrategia se precisa ahora: la experiencia sensible del enunciador no es suficiente, y el hecho de que su cuerpo haya visto, oído, y de que haya estado presente, solo compromete una parte de la creencia del enunciatario: su *confianza*, porque ese cuerpo no puede dar testimonio de eso, puesto que de eso no ha guardado ninguna traza. Es preciso proporcionar al enunciatario los medios para acceder a la *evidencia*, para experimentar la memoria estésica que hace de relevo, y para eso hace falta solicitar su propia experiencia sensorial. La cadena continua de contactos y de huellas que suponíamos características del testimonio encuentra aquí una realización que comporta dos hechos nuevos: (1) la relación entre el enunciador y el enunciatario participa de esa cadena continua, de la cual es uno de los momentos obligados; en cada etapa de la cadena, un enunciatario, en efecto, recibe el relevo (el cuerpo-testigo) de un enunciador; y (2) eso admite *un salto analógico entre dos huellas*.

La experiencia sensible y la actividad corporal del enunciador *motiva* el curso del reportaje, y con eso *autentifica* la enunciación; pero hace falta otro procedimiento para activar la experiencia sensible del enunciatario, y, si es posible, el recuerdo y la imagen esquemática de una actividad corporal asociada. La proporción analógica, en cuanto convertidor de creencias, es una *prótesis* cognitiva y veridictoria, como el testigo que se transmiten los atletas[14], pero una prótesis que permite acercar los dos cuerpos comprometidos en la misma enunciación, la de *Ego* y la de su lector, y en hacerles compartir la misma experiencia. En este caso, tal procedimiento, el salto analógico entre dos huellas, revela una de las dimensiones del funcionamiento entre esas huellas sobre los

cuerpos: es la existencia de un esquema de experiencia común de las dos situaciones que hacen posible el ajuste analógico entre las dos huellas; el esquema de experiencia es una estructura puramente relacional (por ejemplo, las relaciones entre dos sub-espacios, uno central, otro periférico; entre lugares y espacios diferentes), y es independiente de las identidades figurativas (Ática e Yapigia, el Istros y el Nilo, Dublín y París).

Por lo demás, como el cuerpo-testigo solo hace relevo por analogía, esta prótesis sería justamente aquella que permitiría el *ajuste analogizante* que esperábamos desde el comienzo de nuestra búsqueda. Y al permitir a la captación analógica retomar su curso, la prótesis veridictoria instauraría un régimen de creencia complejo, que asocia evidencia objetiva y confianza intersubjetiva. Pero ese tipo de construcción no está exclusivamente reservado, en el reportaje, a asegurar el reparto de las creencias entre el enunciador y el enunciatario. En el reportaje dedicado a la Abjasia, parece que tiene un alcance muy distinto, y se compromete con el reconocimiento de otra carne por la carne propia[15].

La cadena del viviente en cuanto memoria

En efecto, el artículo no comienza por evocar la suerte de los abjasios, sino por la de los ubikhs, un pueblo cuyo país está al lado del de los abjasios:

La anciana contempla el mar […]. Allá, en la orilla norte del mar Negro, está Sochi, la ciudad de su pueblo, los ubijos, un pueblo del cual ella es uno de los raros sobrevivientes.

Esa evocación es contemplada con algunas consideraciones sobre la extinción de ese pueblo, de su cultura y de su lengua[16] ; una columna entera está dedicada a esa evocación, y luego embraga así:

Hoy, otro pueblo y otra lengua se enfrentan al mismo peligro de extinción total: los abjasios, cuyos ancestros son los que durante más tiempo han resistido a los ejércitos rusos en el Cáucaso […].

Un lector occidental encuentra alguna dificultad para imaginar que la analogía tiene aquí por meta reportar un hecho desconocido (la historia de los abjasios) por medio de un hecho mejor conocido (¡la historia de los ubijos!). Pero, en la cultura del país donde fue publicado este artículo, Turquía, la historia de los ubijos era un hecho de experiencia concreta, pues en Turquía fue que refugiaron

y se instalaron en Turquía, tierra de éxodo, también la cultura y la lengua de los ubijos se fueron poco a poco extinguiendo. Se podría concluir de todo eso que se trata de la misma estrategia discursiva que la utilizada a propósito de Dublín: ustedes no pueden representar todavía la suerte de los abjasios porque están al comienzo de un proceso de extinción programado por los rusos y por los georgianos, pero pueden convencerse recordando lo que pasó con los pocos ubijos que habrán encontrado en el norte de Turquía.

Sin embargo, la figura termina de manera totalmente diferente. Recordemos que la evocación inicial de los ubijos surgió de la mirada de una anciana, de la cual se citan opiniones desengañadas que el enunciador, se supone, ha podido encontrar personalmente, como cualquier otro testigo directo, al momento de partir para Abjasia. He aquí el punto de llegada de esa figura, de las últimas líneas del artículo:

Cuando el barco se aleja de Sochi, yo sé que una anciana espera del otro lado escrutando las olas del mar Negro. Hubiera querido decirle que he visto su país, aunque los suyos no estén allí, y que ese país es verdaderamente bello. Pero ella no me reconocería. A sus 95 años, mi abuela no vive ya sino en la profundidad de recuerdos muy antiguos […].

La revelación final promueve una lectura retrospectiva que se apoya en esa expresión deíctica: *ma grand-mère* [mi abuela]. Esa lectura retrospectiva va a permitir sustituir las inferencias de valor informativo y referencial por todo un sistema de equivalencias: la mirada del reportero prolonga la de la anciana, así como su memoria, tanto en el tiempo como en el espacio, y al mismo tiempo contempla el presente; el mismo reportero se sumerge en su propio pasado y en el de sus ancestros.

La mirada de la anciana no era una mirada dirigida al mundo actual, sino a *la profundidad de recuerdos muy antiguos*. Además, ese cuerpo que contempla la profundidad del pasado es la fuente biológica del cuerpo que ha partido a visitar la Abjasia. Por un rodeo desconcertante, la analogía es, a la vez, desplazada e invertida: de la relación analógica entre los ubijos y los abjasios hacia el relevo continuo entre el cuerpo del recuerdo (la abuela) y el cuerpo del reportaje (el nieto). El cuerpo omnipercibiente del reportaje es a la Abjasia actual lo que el cuerpo del testigo de edad (la anciana) es a la profundidad histórica de la decadencia de los ubijos. Pero, a la vez, la Abjasia actual le permite al

enunciador comprender a la Ubijia pasada y acceder a contrapelo, *vía* el cuerpo de su ancestro, a la experiencia original.

Por el solo efecto de ese deíctico retardado hasta el final, y gracias a una revelación que se parece a la de no pocas ficciones, la verdadera identidad del sujeto de enunciación, que parecía no tener ninguna importancia para la significación del relato, se convierte, por el contrario, en aquello que está en juego en el dispositivo textual de la enunciación.

Esta vez, la *prótesis analógica*, si prótesis existe ahí, es compartida por los dos partícipes de la enunciación: por un lado, el lector turco necesita esa analogía para comprender lo que les va a pasar a los abjasios, a partir de su propia experiencia con el éxodo de los ubijos; por otro lado, el enunciador necesita también acceder, a través de su reportaje, a la profundidad de su propio pasado cultural y étnico, y, por consiguiente, a las fuentes mismas de su identidad. La indagación sobre el terreno se ha transformado en búsqueda de identidad, conversión típica de una síntesis entre la racionalidad práctica y la racionalidad simbólica. El *ethos* del reportero se ha convertido aquí en lo que está en juego en la intriga del reportaje y en la indagación narrativa.

Esta mutación está en perfecta conformidad con el modelo teórico del testimonio porque satura todos los relevos posibles: entre el lector y el reportero, la analogía ha hecho su trabajo asegurando entre los dos cuerpos, entre la memoria de uno (la extinción de los ubijos) y la percepción del otro (extinción de los abjasios), la participación en una misma experiencia; entre el reportero y su propio pasado, la saturación de los relevos-testigos permite pasar, sin descontinuar de los ubijos (experiencia de los ancestros, memoria de la abuela, filiación del nieto reportero), a los abjasios actuales. La superposición de sus dos miradas, la de la abuela, orientada hacia la profundidad del pasado, y la del nieto, orientada hacia la percepción del presente, completa la saturación de los relevos. Por esa razón, la evocación de los abjasios es un testimonio, y no solamente un relato de viaje, y el enunciador, un testigo legítimo.

CONCLUSIÓN

Como todos los reportajes no van tan lejos, como el consagrado a los abjasios en la puesta en escena de una enunciación simbólica, identitaria y mítica, y en la instalación de la profundidad de las huellas y de sus relevos, tenemos que contentarnos con lo que es más común: el rol de cuerpo del enunciador en la

motivación y en la *autentificación*, y el de las *prótesis analógicas* en la participación del cuerpo del enunciatario. ¿Cuál es exactamente el sitio de esas operaciones y de esos roles del cuerpo en la conversión de una racionalidad a otra?

Para responder a esta pregunta, se puede razonar primero deductivamente: entre la racionalidad *práctica* (inferencial, indicial, referencial) y la racionalidad *simbólica* (analógica, reticular), hay que suponer una etapa intermedia, que suspenda la referencia y las inferencias, y que prepare la semiosis icónica[17] : esa posición intermedia es la de la *captación impresiva*, en la medida en que a una percepción hace corresponder no una figura del mundo, sino un estado interior del sujeto y una reacción tímica y somática; posteriormente, esta impresión somática se convierte en patrón de todas las equivalencias futuras. La estructura de dicha impresión es idéntica a la de una huella, y termina siendo una *huella* desde el momento en que perdura más allá del contacto sensorial.

Pero se puede razonar también inductivamente, a partir de la observación del 'corpus': el 'corpus' del enunciador, sumergido en el mundo por explorar, sea en cuanto movimiento o en cuanto envoltura, acumula los efectos interiores, reacciones somáticas y afectivas, que le proporciona la travesía sensible del espacio y del tiempo del reportaje. Esas impresiones, como lo hemos mostrado, son experiencias semióticas elementales que dejan sus huellas sobre las diferentes figuras corporales (*envoltura* y *superficie de inscripción, carne* y *marcajes sensorio-motores*, etc.) y que esperan ser compartidas por el enunciatario para acceder al estatuto de ícono: el umbral de la iconicidad es franqueado a continuación gracias a la *prótesis veridictoria*, que toma la forma, en los ejemplos retenidos, de una proporción analógica. Y, de ese modo, desde la perspectiva de una semiótica de la huella (desde el punto de vista figurativo) y del testimonio (desde el punto de vista enunciativo), la reconstrucción referencial de una escena o de una situación hundidas en el pasado de un cuerpo-actante adopta, necesariamente, estrategias de ajuste mimético y de equivalencias.

ANEXO: TRES REPORTAJES

1. 'D UBLÍN, LA IBIZA DE EUROPA DEL NORTE '

La capital irlandesa es invadida los fines de semana por hordas de juerguistas ingleses. Los comerciantes se frotan las manos, pero los habitantes están hasta la coronilla.

21.1.1999 | Henry MacDonald | *The Observer*

Desde Dublín

Imagínese que la margen izquierda del Sena en París, corazón de la vida artística y cultural francesa, fuera invadida de pronto por los clientes habituales de los locales nocturnos. Piense en la reacción de los intelectuales parisinos si un batallón de noctámbulos saliera súbitamente del Club 18-30, invadiera los cafés y los *bistrots* donde Sartre y sus camaradas discuten de filosofía. Pues bien, para las gentes que residen o que trabajan en el barrio más a la moda de Dublín, esa pesadilla se hace realidad todos los fines de semana. Los primeros invasores de Temple Bar fueron los vikingos, en 841. Hoy en día, los bárbaros están de vuelta. Pero esta vez vienen armados de vasos de cerveza, y llevan tatuajes deportivos y las vestimentas sumarias de los perfectos *nightclubbers*.

Es la hora 23, un viernes de mediados de noviembre, y hace un frío de perros. Los muchachos de Yorkshire se sienten también bienvenidos en Temple Bar, como los vikingos de rapiña en los pueblos celtas del siglo IX. Todos vestidos con camisas y con *jeans* de marca, se lamentan de que ningún bar los deja entrar a tomar ni siquiera un vaso. La reputación acogedora de Irlanda ha sido sometida a dura prueba estos últimos meses por la llegada en masa de turistas presionados por tomar un vaso de cerveza. Los residentes de Temple Bar cuentan una letanía de quejas acerca de los escándalos que arman los británicos con ocasión de sus legendarios *stag and hen parties*, en cuyo curso entierran su vida de muchachos o de muchachas: los hombres, envueltos solamente con una hoja de celofán, se cuelgan de las lámparas; los borrachos vomitan en la puerta de los inmuebles; los chicos bajan su pantalón en la calle, y las mujeres exhiben sus senos frente a los bares.

Dean Bell y sus amigos de Bradford se ven sistemáticamente forzados a no entrar en los bares. '*Estoy aquí desde hace dos días. Durante el día, las cosas van bien. Pero, en la noche, se nos impide el paso y se nos pide nuestra edad. Si decimos 18 años, nos responden: "Lo siento, prohibido a menores de 21 años". Si decimos 21 años, nos responden: "Lo siento, prohibido a menores de 25 años". Digas lo que digas, nunca te dejan entrar. Quiero divertirme un poco y beber algunas cervezas, pero es imposible. Y todo porque uno es inglés* ', termina diciendo.

A fines de 1980, el gobierno irlandés lanzó un programa para la rehabilitación de este barrio, que ocupa una extensión de 300 metros de largo entre el Barrio Central y la margen Liffey, en el corazón de la capital. Esa zona había sufrido mucho con la recesión y con la desindustrialización. Renovada, ha sido bautizada con el nombre de Temple Bar, y se ha convertido en el equivalente del Barrio Latino. Los almacenes y otros negocios han sido convertidos en estudios de grabación, en centros de arte y en cines. El grupo de rock U2 ha construido un hotel y preparado en el sótano un local nocturno, el cual es el que está ahora más de moda en todo Dublín.

Desde hace algún tiempo, algunos residentes se han empezado a inquietar por la afluencia de *hippies* con cola entrecana, que vienen a hacerse la vaca de los estudios y a discutir sus últimos 'proyectos' en los bares cada vez más numerosos. Temple Bar ha adquirido rápidamente la reputación de ' *Temple Bore* ', o sea, 'Temple de los pelmas'.

El barrio se encuentra en su tercera mutación: hoy es el 'Temple de los bares', un espacio devastado por la multiplicación de los 'megapubs' y de las 'boites de noche'. Desde 1991, Temple Bar atrae como un imán a turistas del continente, además de los del Reino Unido. Su objetivo principal: estar ebrio muerto, por su bajo precio, durante el fin de semana. Frente a ese flujo, 4000 m^2 suplementarios han sido preparados ante la demanda de los últimos públicos en busca de su *stag and hen parties*.

Temple Bar se ha convertido en símbolo de la arrogancia económica de Irlanda

Temple Bar debería ser un modelo de rehabilitación de los sectores desfavorecidos. A pesar de los problemas con los que se encuentra desde hace algún tiempo, el barrio es uno de los más requeridos de la capital: es necesario

contar con 250 000 libras irlandesas [2 millones de FF] para conseguir un apartamento de dos o tres piezas. Los residentes no pertenecen, pues, a la clase obrera dublinesa tradicional (que ha sido reubicada desde hace tiempo en las ciudades HLM, erigidas al norte y al oeste de la capital). Se trata, más bien, de músicos de rock, de periodistas y de pintores, que ven todos, con horror, su oasis cultural transformarse en la Ibiza de Europa del norte.

Para Kete O'Carroll, miembro de la Asociación de Residentes de Temple Bar, son los comerciantes los que animan a los jóvenes a comportarse como lubardos *. ' *El problema más grave es el ruido. Todos los fines de semana, la música difundida por los "pubs" invade las calles. Crean un ambiente bullicioso; da la impresión de que todo está permitido. Cuando se pasea por las calles, uno no se siente a gusto* '. Yo mismo he hecho la experiencia esta misma noche. Grupos de hombres y de mujeres ebrios, más bien bonachones, trataban de negociar con los vigilantes para franquear la puerta de los 'pubs'. Algunos establecimientos, como el Oliver St. John Gogarty, han colocado afiches para indicar que no aceptan clientes que vienen a enterrar su vida de jóvenes y de muchachas con sus amigos. La mayor parte de los parroquianos están de acuerdo con estas medidas. Alguien ha escrito en el techo del baño: '¡ *Regresen al Reino Unido!* '. Irlanda puede, aparentemente, darse el lujo de elegir a sus turistas.

Es la 1 de la madrugada y un grupo de muchachas de Derby golpea los adoquines delante del Oliver St John Gogarty. Como les han impedido la entrada en todos los bares del sector, han terminado por comprender el mensaje. Ellas juran que no volverán a poner los pies en Dublín. Una de ellas, flaca, rubia, de unos 30 años, se burla del tamaño (o de su ausencia) de una parte bien precisa de la anatomía de los irlandeses. Nada extraño que los vigilantes, que no tienen aspecto atractivo, no demuestren simpatía hacia ellas.

En noviembre último, Temple Bar Properties, la agencia pública creada para desarrollar el potencial turístico y cultural de la zona, lanzó un llamado a los juerguistas de fin de semana para que dejasen de frecuentarla. Esta iniciativa era algo sin precedentes. Laura McGahey, portavoz de la agencia, la ha justificado de la manera siguiente: ' *Hemos encargado un estudio económico que ha mostrado que los entierros de vida de muchachos y de muchachas representan el 1 % de los ingresos turísticos, mientras que hacen perder el equivalente al 13 % de ingresos de otras actividades del sector. Dicho de otra manera, los ingresos por el turismo de la ciudad han quedado amputados de 57 millones de libras irlandesas por año* '.

Otros organismos, tales como An Taisce, el equivalente del Conservatorio de Sitios y Monumentos Históricos, consideran que la agencia ha hecho demasiado y que es víctima de su propio éxito. Según Michael Smith, un portavoz de An Taisce, los problemas actuales son imputables a los numerosos fracasos inmobiliarios de los últimos diez años. '*Yo no veo que Temple Bar sea un éxito. Al comienzo, era cuestión de crear un barrio alternativo, de estudiantes, bohemio, con alquileres moderados. Doscientos millones de libras se han invertido en el proyecto, y el resultado es que las gentes que debían vivir y trabajar ahí han tenido que irse. De golpe, el barrio está superexplotado, en particular por los megapubs* '.

Temple Bar se ha convertido en el símbolo de la Irlanda postnacionalista y de su nueva arrogancia económica. Ahí existe la creatividad de la comunidad de los artistas y de los músicos, que, a pesar de los nuevos problemas, sigue presente. Ahí está la grosería de los comerciantes presionados por el afán de enriquecerse con sus pubs de temas, con decoraciones vulgares. Y, en medio de todo eso, están los *junkies*, indiferentes, que allí seguirán a sol y sombra para resarcirse con su próxima dosis cuando Irlanda no sea ya un destino de moda.

2. 'A BJASIA, EL PAÍS ADONDE NO SE LLEGA JAMÁS '

Carné de viaje

Ayer paraíso turístico para la dirigencia soviética, Abjasia, república autónoma en el interior de Georgia, hoy Estado independiente autoproclamado, vive, desde hace casi cinco años, un bloqueo terrestre y marítimo impuesto por los rusos. Reencuentro con un pueblo sometido a una lenta asfixia.

Nür Dolay | *Cumhuriyet* [Estambul]

'He perdido mi lengua… He estado separada de los míos desde muy pronto y, aquí, no había con quién hablar…'. La anciana contempla el mar. Sus ojos escrutan el horizonte como si, allá lejos, en la otra orilla, pudiera apercibir a los suyos. Allá, en la orilla norte del mar Negro, está Sochi, la ciudad de su pueblo, los ubijos, un pueblo del cual ella es una de los raros supervivientes. Pero no se acuerda ya de las palabras que su padre le susurraba a la oreja cuando era niña. Había pasado su primera juventud en Salónica [hoy Tesalónica], una de las ciudades más cosmopolitas del Imperio otomano, antes de la depuración étnica operada por los griegos. 'Hablábamos mucho el turco, el judeo-español

[sefardita], el búlgaro y el griego, entre otros… Y después me casé con un georgiano, y adoptamos el turco como lengua común'.

Cuando dejó Sochi, ¿cuántos quedaban de ese pueblo caucásico originario de las orillas septentrionales del mar Negro? Habían sido diezmados en su resistencia desesperada frente a la avanzada rusa hacia las tierras de sus parientes abjasios, otro pueblo caucásico de las orillas del mar Negro. Los sobrevivientes han conocido el éxodo hacia Turquía. Pero, contrariamente a los otros pueblos que han encontrado allí un refugio contra la exterminación rusa, los ubijos no se han reagrupado en ciudades homogéneas. En 1992, moría en Turquía el último hablante del ubijé, Tevfik Esenç. Había alimentado ampliamente los trabajos del etno-lingüista Georges Dumézil, cuya contribución sigue siendo esencial para evitar que esa lengua, con una riqueza de 82 consonantes, enlazadas por apenas 3 vocales, no caiga totalmente en el olvido.

Hoy, otro pueblo –y otra lengua– se encuentra ante el mismo peligro de extinción total: los abjasios, cuyos ancestros son los que más largamente han resistido al ejército ruso en el Cáucaso.

Su número se ha reducido a unos 50 000 de una población de 100 000 habitantes que quedaban después de la guerra con Georgia [en 1992, ver los hitos cronológicos al final del reportaje]. La comunidad abjasia refugiada en Turquía se estima en 300 000 personas. Por lo demás, esa comunidad mantiene el único lazo de Abjasia con el mundo exterior. Un lazo tenue, pero moralmente esencial porque el país vive bajo un bloqueo total desde hace tres años.

Las ciudades balnearios de alto rango se han convertido en ciudades fantasmas

Un bloqueo, inaudito por lo demás, aplicado por una decisión totalmente arbitraria de Moscú, que no restringe solamente la entrada y la salida de mercancías, sino que impide también la circulación de las personas, lo que hace de los abjasios ¡prisioneros en su propio país!… Un país fantasma de donde no se sale y a donde no se entra. Hasta las comunicaciones telefónicas son imposibles. Abjasia está totalmente separada del resto del mundo.

En el puesto fronterizo ruso, nadie sabe cuál es el procedimiento que hay que seguir para autorizar o negar el ingreso a Abjasia al extranjero que se presenta. En ese caso, lo más simple es negarlo. Una visa georgiana no sirve de gran cosa

porque Abjasia no es ya Georgia, aunque la comunidad internacional la considere como parte de ella. No es tampoco un país independiente reconocido como tal, ¡a pesar de que los aduaneros de ese territorio exigen una visa abjasia! ¡Y los rusos no quieren que nadie abandone su territorio para ir a eso que tiene el aspecto de ser una gran nada!

Para los autóctonos, las cosas son claras: no tienen derecho a salir de su prisión, a excepción de los mayores de 65 años y las mujeres –en menor medida, justo para cambiar sus legumbres y sus frutas, en el mercado situado a 500 m de la 'frontera' rusa, por productos de primera necesidad–. Un espectáculo de miseria se ofrece a la vista a lo largo de algunos kilómetros a un lado y otro de los puestos de la aduana. Decenas y decenas de mujeres, encerradas tras las mallas que cercan el recinto en el que están recluidas, arrastran penosamente sus carretas cargadas de mandarinas, de caquis o de ramas de laurel, esos regalos de la naturaleza de una Abjasia bendecida con un suave microclima subtropical. Muchas de entre ellas son ucranianas que traen harina y la reparten con hojas de laurel o con frutas. Los aduaneros las obligan, a veces, a deshacer sus bultos so pretexto de verificar que no pasan armas, pero, en verdad, para negociar el derecho de pase, sea en especies o en dólares.

La elegante Riviera abjasia no es ni la sombra de lo que era. Pitsunda, Gagra, esas ciudades balnearios de la más alta categoría que absorbían antes todos los privilegios del régimen soviético se han reducido a ciudades fantasmas. A lo largo de kilómetros y kilómetros de playas bordeadas de palmeras y de eucaliptos, complejos hoteleros, residencias de reposo, restaurantes y cafés resguardados por la vegetación están vacíos o definitivamente cerrados.

No lejos de las 'datchas' de Stalin y de Khrouchtchev, ocultos entre pinares detrás de altos muros, en Pitsunda, un gran restaurante parece aún en actividad. Los sirvientes, con mandil blanco inmaculado, conversan en el jardín delante de las mesas vacías. Confirman así que el establecimiento no ha apagado todavía sus hornos. 'Hay de todo', explican detallando la carta, 'lo único que falta son los clientes'.

Más lejos, en el puerto de Sujumi, la capital, los marineros esperan improbables ocupaciones para los dos buques de carga que los georgianos les han destinado después de la guerra. 'Cuidamos nuestros barcos para emprender cualquier viaje que se presente… –explican ellos–. Todo está listo para salir. Lo único que falta es libertad. / Libertad para navegar…'. Con el bloqueo, el mar se ha cerrado para

estos hombres, mientras que antes se les abría para transportarlos hasta horizontes lejanos, hacia puertos turcos, griegos, búlgaros o rumanos. Los guardianes de su prisión son las patrullas rusas que bloquean la salida de la rada 'a pedido de Georgia'.

Algunos ancianos que juegan ajedrez o 'trictrac' en la terraza de un pequeño café contemplan la rada vacía con la nostalgia de una época no tan lejana: 'Cada día, grandes paquebotes atracaban aquí', refiere Sefer, un viejo turco de 73 años cuya familia emigró en la época del Imperio otomano. Su compañero, de origen armenio, emigrado también desde Turquía, confirma: 'Nuestro largo verano indiano atraía gentes de todas partes'.

El paseo a lo largo del mar está desierto a pesar de la suavidad del aire. Tampoco hay enamorados a la sombra de los eucaliptos y de las palmeras. Nadie vendrá a pasearse, nadie saldrá de estos hoteles reducidos a cascarones y a medias calcinados.

Sin embargo, estos espléndidos palacios blancos, con sus domos Belle Époque, diferenciaban esta ciudad de encanto meridional del resto de ciudades-pensionados soviéticos. Uno queda perplejo ante la estupidez gratuita de los bombarderos georgianos: ¿Tiflis no consideraba a Abjasia como parte de Georgia? ¿No esperaba recuperarla algún día?

Un barco de pesca, reducido a un paquete de herrumbre, sigue lanzando sus redes a lo largo de la costa. Apenas puede hacer F de ida y vuelta entre las fronteras norte y sur del país porque las aguas en las que la pesca está autorizada están extremadamente restringidas. Por lo demás, aunque pudiera escapar a la vigilancia de las patrullas rusas, ¿cómo ese amasijo de herrumbre podría escaparse jamás? Todos los productos esenciales faltan en el país: piezas de recambio, petróleo, cemento, ladrillos, materiales escolares y hospitalarios, medicamentos…

'Nuestros jóvenes no tienen porvenir alguno –se lamentan los ancianos–. Tienen la suerte de seguir con vida en medio de esta guerra'. Hay que verificar las cifras, pues la guerra ha sido particularmente mortífera, pero se habla, no obstante, de más de 10 000 muertos por cada lado. Muchos voluntarios han acudido de los cuatro puntos del Cáucaso y de Turquía para defender a Abjasia. Como Mustafá, que vino de Estambul, y que se ha instalado aquí y creado una familia después de la guerra. Estima en 700 el número de voluntarios turcos. O

como Vahtang, georgiano de Abjasia que ha peleado contra el ejército georgiano: 'Para defender mi tierra, mi casa, mi país', afirma.

La esperanza del presidente Vladislav Ardzinba es que se reconozca, finalmente, la existencia de Abjasia y que se la deje desarrollar hasta convertirse en un país neutral como Suiza. Pero ¿la neutralidad será posible tratándose de un país tan bello, y lo que es más difícil aún, de un país del Cáucaso? Después de la apertura de las fronteras exsoviéticas, Abjasia podría haber sido un paraíso turístico. En eso pensarían los abjasios cuando decidieron renovar con ellos su estatuto de república autónoma. Tanto es así que, en la época, cierto Boris Eltsina, encaramado en un tanque, gritaba a los pueblos de la URSS: '¡Tomen toda la autonomía que puedan!'.

Los abjasios han creído ingenuamente en la arenga burlona. Habían tenido siempre un territorio histórico, un reino poderoso –del VHP al siglo X–, un Estado que fue posteriormente anexado al Estado georgiano. 'La comunidad internacional se ha interesado en reconocer a las 15 repúblicas surgidas de la URSS cuando eran creaciones comunistas'. En efecto, ¿cuáles son los fundamentos históricos, nacionales o geográficos de un Estado como Kazajistán, por ejemplo, o como Tayikistán? ¿Por qué a unos les dan reconocimiento y a otros les dan bombas?

La idea de discutir las fronteras existentes es ciertamente insoportable. Pero, en el caso de Abjasia, no se trata ni de querer modificar las fronteras a sangre y fuego ni de imponer la voluntad del más fuerte. Cuando Georgia anunció que volvía a la constitución de 1921 [antes de convertirse en una república soviética], el Parlamento abjasio votó también a favor de su antiguo estatuto [de 1925], el de un Estado independiente, igual que Georgia, en el seno de la URSS. En respuesta, se le han enviado tanques y bombarderos.

Con la guerra, Moscú ha dado con una piedra dos golpes

El bloqueo ruso, sin embargo, no ha sido impuesto inmediatamente después de la guerra para obligar a los abjasios a volver al redil georgiano, sino dos años más tarde. En cuanto a la guerra, iba perfectamente para los intereses de Moscú, descontento de ver a Georgia en busca de otras alianzas y de mayor independencia, recalcitrante ante la idea de incorporarse a la CEI. En el brazo férreo que le oponía Rusia a Turquía para decidir el trazado de los oleoductos que transportarían el petróleo del mar Caspio, Tiflis se inclinaba por Ankara.

Esa guerra venía a propósito para hacer entender a los georgianos que no eran dueños de nada. Moscú daba con una piedra dos golpes, demostrando a los occidentales la inestabilidad de Georgia y la falta de viabilidad de la alternativa turco-georgiana en materia de oleoductos. El presidente georgiano Edouard Chevarnadze lo comprendió muy bien: él, que había expresado siempre su oposición a ver a su país entre los CEI, firmó, inmediatamente después de la guerra, el acuerdo de adhesión, incluso sin consultar a su Parlamento.

Víctimas de los rusos, los georgianos son también cómplices, puesto que se acomodaron demasiado bien a esa exigencia inhumana sobre el pequeño país que se les escapaba. Algunos afirman que los rusos aplican el bloqueo a pedido de los georgianos porque ellos no tendrían los medios para hacerlo. Algo al menos es cierto: Abjasia se halla bajo perfusión [o bajo transfusión continua]. ¡No vive, vegeta!… No se muere de hambre, sin duda, pero sobrevive apenas, como lo haría un rehén.

¿Hasta cuándo durará esta situación? 'Resistiremos lo que haga falta. Incluso si esto durase sesenta años', responden todos. Expresan así su esperanza de ver un día el retorno a la normalidad, pero nadie, hoy, se muestra abatido. Todos son libres en su prisión. Pero, si la comunidad internacional continúa cerrando los ojos y tapándose los oídos, si sigue ignorando el castigo injustamente infligido a este país, Abjasia terminará por convertirse en un verdadero fantasma. ¡Y los etnólogos hablarán de los abjasios como de los ubijos!

Cuando el barco se aleja de Sochi, yo sé que una anciana espera al otro lado escrutando las olas del mar Negro. Hubiera querido decirle que he visto su país, aunque los suyos no están ya allí, y que ese país es verdaderamente bello. Solamente que ella no me reconocería. A sus 95 años, mi abuela solo vive en la profundidad de recuerdos muy antiguos, pronunciando a veces palabras incomprensibles. ¿Serán palabras perdidas de esa lengua que nadie habla ya hoy en día?

Hitos

1921 : Abjasia, como Georgia, se convierte en república socialista de la URSS.

1925 : Obtiene el estatuto de Estado soberano vinculado por un tratado de unión particular con Georgia.

1931 : Stalin la reduce a una simple república autónoma en el seno de Georgia.

Abril de 1991 : Independencia de Georgia.

Febrero de 1992 : Georgia restaura la Constitución de 1921, en la que no se especifica el estatuto de Abjasia.

Julio de 1992 : El Parlamento abjasio vota por el retorno a la Constitución de 1925, lo que hace de Abjasia una república independiente autoproclamada.

Agosto de 1992 : Comienzo de la guerra con Georgia.

Septiembre de 1993 : Las fuerzas georgianas son rechazadas. 250 000 georgianos de Abjasia huyen del país.

Septiembre de 1994 : Rusia impone un bloqueo terrestre.

Octubre de 1994 : Bloqueo marítimo que cierra totalmente el país.

3. ARGENTINA. S OBREVIVIR DÍA A DÍA EN LOS BARRIOS PERIFÉRICOS DE BUENOS AIRES

Como en todas las capitales tentaculares, un cinturón de miseria rodea Buenos Aires. Duramente afectados por la crisis, los habitantes inventan nuevas solidaridades para seguir adelante. Y se alzan contra la imagen que los medios ofrecen de su barrio.

27.5.1999 | Santiago O'Donnell | *La Nación*

Paula Sena tiene 87 años, una sonrisa dulce y ojos chispeantes. Vive en una casita de dos piezas en el corazón de La Cava [comuna de San Isidro, barrio de Buenos Aires]. En el interior, la anciana señora ha construido un altar de madera y de cartón dedicado a la Virgen María; en la cúspide, se halla el trono con una estatuilla de plomo que le han regalado las hermanas de la Caridad. Cada día, enciende un cirio, pasa las cuentas de su rosario y espera que las hermanas vengan a distribuir la comunión. La señora Sena tiene también un televisor nuevecito. Su nieta lo ha ganado en una tómbola y acaba de instalarlo, pero la abuela lo deja apagado. 'Cuando escucho que hablan mal de La Cava, apago', se excusa tímidamente. Y esas no son las únicas ocasiones en las que hace eso. Cada día o casi, los periodistas atribuyen un nuevo crimen a los habitantes de La Cava, y no dudan en describirla como la ciudad más peligrosa de Argentina. Los

policías interrogados en la televisión hablan de una zona infestada de ladrones y de criminales de todo género. Los políticos prometen limpiar el sector para poner fin a la inseguridad. La señora Sena pierde su sonrisa. 'Yo estoy sola y abandonada. Mis hijos se han casado y se fueron. Nunca vienen a verme; solo si saben que estoy muy enferma. Yo ya no puedo trabajar. Antes, lavaba ropa, pero ahora ya ni eso puedo. El Estado me da un poco de dinero, más o menos 100 pesos [alrededor de 600 FF], y tengo que hacer con ellos lo que pueda', se lamenta. 'Pobre difunta Candelaria, toda una vida rogando a la Virgen y no ha logrado que sus hijos se hayan alejado del veneno de la droga', se lamenta.

Sus suspiros, sus lamentaciones y sus protestas se dirigen directamente a su interlocutor, su nieto, que baja la cabeza y la escucha en silencio. De 29 años de edad, Carlos Alberto calza un par de tenis nuevos y viste una casaca al último grito de la moda. Ha salido de la cárcel el mes anterior, después de haber purgado siete años de cárcel por robo a mano armada. 'Ahora, va bien. A las 11 de la noche, ya está en casa de su madre. Yo le hablo una y otra vez porque su padre está ciego y su madre trabaja todo el día', explica la señora Sena. 'Ahora, voy bien –dice el interesado–. Estoy fuera'. Le gusta La Cava porque todo el mundo lo conoce. Quiere trabajar porque ese es el deseo de su madre y de su abuela. 'No me hago ilusiones', suspira resignado.

La Cava es como Cristo: acoge a todo el mundo

'¡Doña Paula!'. Las voces vienen de fuera. Amelia Quiñones y María Chazarreta han venido a visitarla. La señora Sena sale con dificultad a causa de su reumatismo, y cubre a sus amigas de besos. La Cava es un barrio de pobres: 1800 familias viven allí en cabañas de madera cubiertas con láminas de hierro que se levantan en torno a un 'relleno sanitario' en medio de San Isidro. Se divide en zonas, cada una de las cuales posee una identidad propia, y donde todo el mundo se conoce: La Quinta del Niño, La Isla, La Cava Grande y La Cava Chica. En cada una de ellas, se encuentran pequeñas tiendas, de especerías, carnicerías, guarderías, comedores para niños, terrenos para jugar al fútbol, clubes con mesas de billar, etc.

No es un lugar para los extranjeros. Las ambulancias y los taxistas se guardan muy bien de entrar ahí. Y los policías no patrullan en ese laberinto de senderos, de cunetas y de desperdicios. Pero, del brazo de la señora Sena o de sus dos amigas, ningún rincón de La Cava es inaccesible. Decenas de chicos en uniforme escolar juguetean sin ser molestados. Muchachas en *jeans* ajustados entran y

salen; van a su trabajo sin que nadie les dirija frases fuera de tono. La ciudad acoge miles de domésticas, obreras, empleadas de oficina, jubiladas, estudiantes, sacerdotes y enfermeras. Hay también toxicómanos, delincuentes y jóvenes soldados que se pasan de pie casi todas las noches. Pero representan una minoría. 'La Cava es como el Cristo redentor que acoge a todo el mundo sin controlar las identidades', resume doña Amalia mientras prepara el café para sus dos hijos, Óscar y Jorge, de 25 y 30 años, respectivamente. Jorge es empleado en una compañía de teléfonos y Óscar trabaja en un videoclub de San Isidro. 'Aquí, hay de todo –explica este último–. Todo depende del camino que uno tome'. Óscar conoce a muchos que han elegido el mal camino. 'Yo puedo arrastrarme con las gentes más sospechosas, beber 50 000 cervezas con ellos, y no cambiarán mi modo de vida. Mi prioridad es tranquilizar a mi madre. ¿Cómo lograrlo? Trabajando todos los días y dando lo que uno tiene'. Los ojos de doña Amalia se empañan de lágrimas. 'Yo amo La Cava desde el fondo del corazón', proclama ella con una voz de trueno. 'Y me hace daño ver que no se les dé trabajo a estos muchachos, que tratan de surgir, solo porque son de aquí. Me hace daño porque veo cómo sus padres luchan para darles ejemplo. Mis hijos no me han visto jamás con un vaso de vino o con un cigarrillo en la mano. Trato de luchar con todas mis fuerzas contra ese mal que nos persigue…', dice antes de deshacerse en lágrimas. Ese mal es la droga, el alcohol, la violencia, la ausencia de empleo, el callejón sin salida.

Encontramos a Gomina y sus amigos, que callejean por la vereda; con tedio en los ojos, hacen girar una botella de anís Bols entre ellos. No les agradan los periodistas y detestan a los fotógrafos. Pero nos dejan tranquilos porque vamos acompañados por doña María, que ha cuidado en su casa a varios heridos de bala y no ha denunciado nunca a nadie. 'Vosotros los periodistas habláis demasiado –ataca Gomina–. Y tú eres un verdadero regalo con tus aparatos de fotos, pero no te haremos nada', dice al fotógrafo de *La Nación*. 'Aquí, no hay trabajo para nosotros porque somos de La Cava –explica un amigo de Gomina–. Lo que puedes lograr es un pequeño trabajo para los políticos'. Por increíble que pueda parecer, en este año electoral, no hay ningún afiche político en las calles de La Cava, apenas algunas baldosas de concreto con la mención 'M. Posse, Intendencia de San Isidro' [Melchor Posse, alcalde de San Isidro]. En los techos, se cuelgan tubos de plástico y cables que proveen de agua y de luz a las casas. Y no se cuentan las fugas que vienen a manchar las veredas de Melchor Posse. A pesar de la ausencia de propaganda visible, los líderes políticos trabajan el barrio casa por casa, afirman los habitantes de La Cava. Prometen alimentos, materiales de construcción o algún pequeño trabajo. A veces, honran la palabra,

pero no siempre. La señora Gónzález espera tres láminas de hierro que le han prometido hace varios meses para terminar de cubrir el techo de su casa. Alicia Gómez ha pedido madera a fin de añadir a su casa una pieza para sus tres hijos. Patricia Contreras ha conseguido arena y cemento para construir con material noble, pero no tiene ladrillos. 'Pido siempre a las gentes de la acción social, pero nunca tienen para mí', se lamenta.

Pero, en La Cava, los niños no mendigan, y son muchas las madres que, como Zulema González, se indignan de los pedigüeños. 'Yo he nacido aquí, soy hija de alcohólicos y he comenzado a trabajar muy joven. Donde un pediatra, el Dr. Cohimi, he aprendido que no todos los padres eran borrachos, que no todos dormían sin sábanas en la cama, que no todos andaban con los cabellos sucios. Y así he educado a mis hijos. Mi marido vino a La Cava porque hubo una muy buena cosecha de ajos en Tucumán. Tengo dos hijos que van al colegio, otro en primaria; no los he educado en la mugre y no he pedido nunca nada a nadie'. Zulema tiene la intención de electrificar la puerta de hierro de su casa para evitar que le roben el fruto de tantos años de trabajo. No tiene necesidad de las fuerzas del orden.

'La policía desciende en helicóptero y recorre la ciudad para encontrar al autor de un robo cometido en La Horqueta; pero si se los llama desde aquí, no hacen nada. Por eso, yo me defiendo sola'.

'Aquí, las mujeres trabajan mucho más que los hombres'

Julio Esquivel ha vivido siempre en la Cava. Comenzó a trabajar a la edad de 9 años. Se hizo católico a los 18 años. Hoy administra un comedor que da de comer a 250 niños por día de La Cava Chica. 'No tengo ningún contacto con los políticos', explica Ezequiel. El comedor está situado en una casa de hormigón muy bien equipada, la Casita de la Virgen. Nada falta allí: horno de microondas, magnetoscopio, capilla, muebles. Es financiada por damas de las buenas obras de San Isidro, quienes organizan torneos de tenis para reunir los fondos necesarios. El comedor recibe también una ayuda generosa de la presentadora de televisión Georgina Barbarrosa. Pero Esquivel no recibe ni un céntimo de los políticos ni de la Iglesia católica. Esta última administra otro comedor que atiende a 1200 niños, una escuela primaria y el colegio de la parroquia Nuestra Señora de La Cava, situado en el extremo sur de la ciudad. 'Pero aquí no aporta nada. Si alguien quiere un paquete de fideos, debe pagarlos con trabajo. Nuestros locales se limpian a fondo todos los días, trabajo que hacen las madres de los

niños que comen aquí', subraya con orgullo Esquivel. El 4 de octubre de cada año, día de San Francisco, Esquivel organiza una gran barbacoa, con danzas y con guitarras para los borrachos y los 'cirujas' [aquellos que escarban los desperdicios]. 'Como ustedes saben, San Francisco había optado por ser mendicante. Por eso, el día de su fiesta, los mendicantes son reyes', cuenta divertido.

Cuando se les pregunta a los habitantes de La Cava qué es lo que prefieren para su ciudad, responden, casi invariablemente, 'la solidaridad'.

María Chazarreta es un perfecto ejemplo. Llegada hace 40 años de Santiago del Estero, construyó su primera habitación con costales de yute. Hoy, vive en La Cava Grande, en una casita de material noble, recién pintada, con un mirador de cristales y un jardín lleno de flores. Tiene un hijo epiléptico y solo puede trabajar un día a la semana. Consagra el resto de su tiempo a la parroquia y a los demás. Durante veinte años, se ha ocupado de un anciano que un día se presentó a la puerta de su casa. No es ella la que cuenta, sino el padre Gregorio, cura de Nuestra Señora de La Cava. Cuando se evoca al anciano, María se ruboriza. '¡Pobre Juan!, no pudimos salvarlo', suspira. Enseguida, como para borrar ese mal recuerdo, cuenta que ha ayudado ya a cinco vecinas a dar a luz, porque la ambulancia no llegaba. El mayor de estos niños tiene ya 13 años y la llama 'mamie' [abuela]. El hijo de María Chazarreta tiene 29 años, se quedó epiléptico a raíz de una meningitis y debe recibir cuidados constantes. María tiene también una hija de 20 años, que sale a trabajar todos los días. Su marido la abandonó el día que perdió su trabajo en la Compañía Nacional de Ferrocarriles. No lo ha vuelto a ver. 'Aquí, las mujeres trabajan más que los hombres. Y puedes sentirte feliz si te pagan 2 pesos [12 FF] por hora', precisa María. En la vereda, nos cruzamos con Fausto Posdoky, conocido como 'el polaco', quien transporta dos placas de acero sobre la espalda. '¿Cómo va el polaco?', pregunta María. 'Como usted, siempre con el duro trabajo', responde el hombre de 42 años, que aprieta el paso para llegar antes de que caiga la noche.

A lo lejos, se oye una sirena de automóvil policial. El suave olor de la marihuana invade la atmósfera. Los habitantes de La Cava se encierran en sus casas. Es hora de partir.

IV. La huella del uso y el cuerpo de los objetos

LA CONSTITUCIÓN SEMIÓTICA DEL OBJETO

Una semiótica del cuerpo no puede ser exclusivamente una semiótica subjetal: la fenomenología nos ha enseñado cuán entremezclados estaban el sentimiento de nuestro propio cuerpo y la percepción de la carne del mundo y de sus cosas. Este último capítulo está, pues, consagrado a un ensayo de generalización de ese principio, y este libro, que se abría sobre el cuerpo del *actante-sujeto*, se va a cerrar sobre el cuerpo del *actante-objeto*. Hemos establecido, anteriormente, que un cuerpoactante podía ser reconocido, desde un punto de vista semiótico, por su envoltura y por su movimiento; lo mismo ocurre con los actantesobjetos, que se caracterizan, por un lado, por la forma-membrana y por sus otros avatares: punto, cavidad, etc., y, por otro, por su energía y sus diversos modos de manifestación: desplazamientos, agitaciones, mociones íntimas, etc. Para que una figura cualquiera pueda ser considerada como un cuerpo, debe estar constituida, por una parte, por una estructura material contenida en un conteniente-envoltura, y, por otra, por una energía y por un potencial de movimiento.

La cuestión que se plantea ahora es la siguiente: ¿cómo una cosa puede adquirir tal estructura y tal potencial? ¿Cómo podemos observar y describir la formación de una envoltura? ¿Cómo podemos descubrir la intencionalidad (el movimiento) en un simple desplazamiento?

Ya hemos evocado la correlación que se establece entre, por un lado, la presentación en facetas de la cosa en cuanto fenómeno, y, por otro, el movimiento del observador que descubre y acumula la experiencia proporcionada por esas facetas. La conversión de la cosa en actante-objeto está ya contenida potencialmente en ese escenario fenomenológico elemental: desde el momento en que la presentación en facetas de la cosa invita a un recorrido acumulativo que reconstituye la totalidad, una interacción se pone en marcha, y ya no solamente entre una cosa y un observador, sino también entre un actante-objeto y un actante-sujeto.

La invitación al recorrido presupone una intencionalidad del objeto que encuentra la de un sujeto. El *recorrido* de las facetas de la cosa convierte el conjunto de estas últimas en forma-envoltura del objeto; la *presentación* en

facetas implica, a su vez, un movimiento potencial interno del objeto, que predetermina el movimiento del sujeto, y la *estesia* en la que puede desembocar tal encuentro entre sujeto y objeto será obtenida por ajuste entre esos dos movimientos portadores de sus intencionalidades respectivas.

Las diferencias estéticas esculturales del Clásico y del Barroco se basan, principalmente, en la explotación de esa interacción y en la manipulación de ese ajuste estésico, como ya lo han hecho observar, en otros términos, Wölfflin y Panofsky: la estética barroca, por ejemplo, ordena las facetas de la escultura, de tal manera que el observador las capte desde un solo punto de vista, al cual lo conducen todos los recorridos de exploración y todas las tentativas de rodeo. La estética manierista, al contrario, ordena las facetas de tal manera que ningún punto de vista se imponga y que el observador se vea obligado a dar vueltas alrededor de la estatua sin que pueda elegir un punto de vista único y privilegiado. El movimiento potencial interno de disposición de las facetas, las unas en relación con las otras, puede ser concebido como una ley de organización dinámica en la que el objeto se ofrece al ajuste con el movimiento por el cual el observador construirá una forma-envoltura coherente: de esa manera, la cosa accede al estatuto de actante-objeto.

Para profundizar el análisis de ese proceso, vamos a examinar un primer ejemplo: la transformación, en Proust, en *Sodoma y Gomorra*, de un simple surtidor de agua en un cuerpo-actante. Luego, para abordar la cuestión por intermedio de las prácticas y del uso, trataremos de definir uno de los procesos que confieren a las cosas una envoltura de objeto en forma de una red continua de huellas: la pátina. En esa ocasión, descubriremos que, al mismo tiempo que de una envoltura, la cosa se ve dotada de valores, de propiedades actanciales complejas, y, tal vez, incluso hasta de una moral.

EL SURTIDOR DE HUBERT ROBERT[1]

En el curso de una velada en casa de Mme de Guermantes, el surtidor es presentado en cuatro momentos diferentes y desde cuatro distancias distintas, que dan lugar a cuatro captaciones sucesivas de una cosa que se transforma en un actante-objeto.

De lejos, es *esbelto, inmóvil, rígido* ; ostenta el *estilo* del siglo XVIII y evoca el palacio de Versalles. Y el narrador comenta: 'A esa distancia, tenía la impresión del arte más bien que la sensación del agua' (p. 71). Esa primera captación

retiene, pues, la forma geométrica de la línea, forma fija de un objeto dibujado por convención y por *conformidad con un estilo* ; la unidad obtenida es, pues, la de un *artefacto*, y la evocación de Versalles, lo mismo que el calificativo *rígido*, permiten precisar que de un artefacto *arquitectónico*.

Desde más cerca, el surtidor se transforma en una serie de surtidores múltiples, 'de aguas nuevas', que dan 'mil saltos'. Esta descripción de los surtidores combinados y sucesivos está sometida a una doble tensión: por el lado del enunciado, una tensión entre 'los órdenes antiguos del arquitecto', 'un único impulso' y 'aguas siempre nuevas', 'sus mil saltos esparcidos'; por el lado de la enunciación, la descripción es por sí misma *heteróclita*, y solo evoca esa composición múltiple apoyada en la precedente. Vemos aparecer, en esta fase, una descomposición de la cosa en facetas, descomposición en el espacio (los surtidores múltiples) y en el tiempo (las aguas nuevas), sin que podamos saber, a ciencia cierta, lo que les ocurrirá ni a unos ni a otras. Son, ciertamente, las facetas de una cosa, aunque no aún las partes espaciales o temporales de un objeto, pero sí de una cosa dinámica, cuyo movimiento mismo está en el origen de la presentación en facetas.

Esta aproximación se subdivide, a su vez, en dos nuevas fases: **desde un poco más cerca** y **de cerca**. *Desde un poco más cerca*, la multitud contradictoria se explica; los surtidores son paralelos y sucesivos, se encabalgan en el tiempo y en el espacio, y esos recubrimientos innumerables producen el efecto de continuidad global, tal como es captado de lejos. Para acceder a esa explicación, el narrador no ha podido contentarse con acercarse; ha debido tomar en cuenta el tiempo y la aspectualización de cada surtidor, a fin de poder captar, gracias al análisis detallado del movimiento, la manera como el inicio y el impulso de un surtidor recubre el fin y el agotamiento del precedente y del vecino. La unidad proporcionada aquí es la de una totalidad lograda por acumulación y por encabalgamientos en el tiempo y en el espacio (relaciones de partes con partes por contigüidades duales).

De cerca, no se ven más que multitudes de gotas, fragmentaciones, movimientos contradictorios y procesos caóticos, que forman, no obstante, globalmente, una nube de puntos de agua:

Con sus vacilaciones, con sus trayectorias en sentido inverso, se oponían a la rectitud y a la tensión del tallo, lo difuminaban con su blanco vapor, coronándolo con una nube oblonga hecha de mil gotitas, pero en apariencia

pintada de un ocre dorado e inmutable, que subía, irrompible, inmóvil, gallarda y rápida, a sumarse a las nubes del cielo. (p. 72)

La unidad es aquí la de una materia difusa que ocupa cierto volumen informe y lábil en el espacio, que se recompone inmediatamente por medio de una evocación de la primera presentación con la unidad del artefacto arquitectónico: resulta de todo eso una suerte de ilusión, proporcionada por una masa engañosa y efímera.

Una **cuarta captación** adviene por accidente: un golpe de viento desbarata el surtidor y lo lanza sobre una de las invitadas, y, deshaciendo provisionalmente la forma y la estructura del objeto, la descompone también semióticamente en cosa-fenómeno, puesto que el surtidor no es ya un surtidor, sino agua que moja, un incidente del que Mme d'Arpajon sale ridículamente empapada.

A estas cuatro captaciones corresponden cuatro tipos de unidades y de formas: (1) la unidad de la forma estable y convencional; (2) la totalidad proporcionada por la sucesión y por la contigüidad espacial y temporal; (3) la nube de la multitud [de gotas], y (4) la forma nula (lo informe). A esos cuatro estados corresponden, a su vez, cuatro tipos de temporalidades: (1) el tiempo detenido de la inmovilidad y de la inmutabilidad de la forma; (2) el tiempo de sucesión y de los relevos continuos; (3) la simultaneidad de los movimientos puntuales caóticos (tiempo del desorden interior), y (4) el tiempo del accidente, de la contingencia y de la anécdota.

Hay que anotar, finalmente, que esas cuatro presentaciones diferentes de un surtidor de agua corresponden, al mismo tiempo, a cuatro estados diferentes de las tensiones y de la energía: (1) las de la línea directriz, un *actor* dotado de una identidad casi personal y cultural; (2) las de la aspectualidad de los encabalgamientos y de la colaboración en equilibrio de un conjunto de *fuerzas* temporalizadas; (3) las del caos, de los choques y de las contradicciones, que producen, no obstante, globalmente, por contención, un efecto de *envoltura* (una *forma*) reconocible, y (4) la tensión y la energía nulas (bajas), el relajamiento final (en suma, un *aura*).

Esas cuatro presentaciones del surtidor de agua forman, pues, un recorrido de los modos de manifestación de los cuerpos-actantes: *actor, fuerza, forma, aura* ; por ese hecho, son la ocasión de una puesta en escena: la del nacimiento de un cuerpo-actante a partir de las interacciones entre materia y energía, que

atraviesa para eso todas las fases de un proceso de constitución. La energía está en los movimientos de los elementos constitutivos más pequeños, en los choques, en las interacciones y en las contradicciones que se producen entre las gotas; la composición de todas esas energías locales diseña globalmente direcciones de líneas dinámicas, los surtidores, que constituyen las facetas de la presentación fenoménica; y el conjunto de todos esos surtidores que tienden hacia lo alto es percibido como el efecto de una fuerza de mantenimiento, única, de la forma estilizada, considerada entonces como un cuerpo único que obedece a las tensiones y equilibrios de la postura vertical.

Así pues, el surtidor de agua se ha convertido en un cuerpo-actante, puesto que goza de la mayor parte de las propiedades del cuerpo-actante, a saber, (1) una estructura material dinámica, capaz, bajo la presión de las energías, de auto-organización; (2) una estructura figurativa que compone, por un lado, una *forma-envoltura*, y, por otro, una *carnemóvil* ; (3) un rol actancial en una interacción, y (4) una identidad modal, temática y figurativa, que da lugar al accidente, al azar y a la contingencia, lo que define al *cuerpo-actante*.

Para comenzar, el surtidor de agua se presenta como una materia animada, porque la percepción de las gotas es rápidamente superada por una captación más global, que la convierte en una 'totalidad vibrante', y esa materia animada participa a la vez de la estructura material del cuerpo y de su dinámica: la condición (1) está, pues, satisfecha, y el surtidor de agua está inscrito, por ese hecho, en la isotopía del viviente. Enseguida, adquiere forma, y, poco a poco, su movimiento parece mantenido y contenido como por una envoltura: la nube está incluso dotada de una 'piel' de color (*en apariencia pintada en ocre dorado e inmutable*). Cuando la fuerza de mantenimiento y de contención fija la envoltura, se convierte en 'esbelta, rígida y delgada', y adquiere entonces las propiedades de un cuerpo de *actor*. Dotado así de una forma exterior estabilizada y reconocible, ofrece una superficie de inscripción, sobre la cual pueden inscribirse figuras culturales, efectos estéticos y estilísticos, y hasta las líneas de un dibujo de arte.

Está dotado también de propiedades actanciales: las direcciones que dan forma al movimiento son indicaciones de intencionalidad, inmanentes a la materia corporal, y, además, como todo actante, está ya caracterizado por modalidades: la *fuerza* de los surtidores y la *fatiga* de las trayectorias, por ejemplo, son expresiones que participan del *poder-hacer*, y presuponen, por consiguiente, un estatuto actancial.

En fin, como toda figura actancial que no ha sido artificialmente privada de su cuerpo, el surtidor de agua está sometido al azar y al accidente: el golpe de viento viene a deformar la línea y la forma estética, crea una confusión de direcciones, dispersa el agua en nube, y ese acontecimiento crea una peripecia irrisoria, una suerte de acto fallido del objeto. El accidente señala, además, el carácter efímero de la inscripción de la forma en la materia, así como la sumisión al tiempo y a las fuerzas exteriores: en todo instante, un accidente exterior puede anular la forma del instante precedente. Esta es la posición del *aura*, sin forma ni fuerza; sin embargo, el debilitamiento de la fuerza y de la forma es aquí explotado en el plano axiológico: la irrisión y el ridículo nacen aquí, en efecto, como en toda estructura tensiva, de un brusco descenso de las valencias[2].

En ese sentido, y a través de esas cuatro condiciones, la presentación de las transformaciones del surtidor de agua de Hubert Robert verifica el conjunto de propiedades semióticas de un cuerpo-actante, y más precisamente de un actante-objeto. Pero, a diferencia del escenario fenomenológico elemental que hemos propuesto para comenzar, las presentaciones del surtidor de agua exploran muchas fases de la conversión en objeto, y hacen de eso verdaderas peripecias de una intriga en el seno de un segmento textual que es, en apariencia, puramente descriptivo. Por ese hecho, permiten un despliegue minucioso de ese escenario elemental en *un micro-relato del advenimiento del cuerpo-actante del objeto a partir de la cosa material*.

LA PÁTINA O EL TIEMPO DE LOS CUERPOS

Introducción

La *pátina* es, en sentido propio, una capa de compuesto de cobre que se forma con el tiempo sobre los objetos que contienen algo de ese metal. Por extensión, la palabra designa toda alteración superficial y regular que el tiempo impone a los objetos constituidos por una materia dura, estable y, en general, inmutable.

En cuanto fenómeno, la pátina es, pues, *a la vez*, una expresión del 'tiempo que pasa' y del uso, inscritos sobre la superficie exterior de los objetos, al mismo tiempo que la expresión del 'tiempo que dura', de lo cual dan testimonio la solidez y la permanencia de la materia y de la estructura interior de los objetos. A la vez y necesariamente, porque lo primero presupone lo segundo: la

percepción de los efectos del tiempo que pasa como pátina se apoya, en efecto, en un postulado de permanencia y de consistencia interior del objeto, sin lo cual no habría pátina, sino simplemente desgaste o destrucción del objeto.

Por lo demás, si se imagina una colección de objetos que haya cohabitado en un mismo lugar, que hayan sido sometidos a los mismos usos, que los mismos usuarios los hayan frecuentado, que hayan conocido la misma suerte climática y social, y que hayan resistido igualmente a todo eso, entonces la pátina inscrita sobre su envoltura exterior es no solamente traza de todos esos acontecimientos múltiples y repetidos de su pasado de cohabitación, sino también la manifestación de una memoria colectiva de los objetos, inscrita en su materia misma, que marca así la constitución de una 'sociedad de objetos', elaborada en el tiempo o por el uso, y en la interacción con el conjunto de los usuarios.

De hecho, tenemos que tratar con objetos, y no con cosas, y la pátina manifiesta figurativamente la complejidad de su estatuto de actantes. Las cosas son cuerpos materiales que comparten esa propiedad con el cuerpo mismo de los sujetos, pero toda la cuestión consiste en saber cómo pueden compartir más aún con ellos, cómo, más precisamente, pueden ser captados como cuerpos-actantes con el mismo título que el cuerpo de los sujetos. Será necesario preguntarse por las propiedades de esa red de huellas que constituye la pátina, que transforma la envoltura de los objetos en superficie de inscripción, retensiva y protensiva, que da testimonio de los usuarios anteriores, que ha recibido la huella del cuerpo de los usuarios, y que, por ese mismo hecho, invita a nuevos usuarios y diseña el lugar y la forma de otros contactos.

Efectos temporales: huella y enunciación

La pátina suscita un actante

La definición de la pátina en el diccionario no evoca nada más, en la acepción original, que el efecto del tiempo sobre la superficie de los objetos de cobre. La estación del tren de mi ciudad natal, Limoges, llamada 'Estación de los Benedictinos', está enteramente cubierta de cobre: el domo central lo mismo que el techo del campanil lateral. Esos techos en cobre estaban oxidados, de color gris-verde, como conviene a un testimonio del pasado. Es un monumento clasificado, que data de los comienzos del ferrocarril en Francia y de la época en que la red nacional era aún compartida por grandes compañías privadas interregionales. En aquella época, la estación de Limoges era el centro de un

importante nudo ferroviario, y, en el interior del domo central, en las cuatro esquinas de la bóveda, cuatro estatuas representan aún las cuatro regiones que unía entre sí. Hace algunos años, el domo fue destruido por un incendio y el cobre tuvo que ser cambiado, pero por cobre *ya patinado*. En cambio, en la restauración de las otras partes, en especial los muros de piedra, se trató de conseguir el color y la textura originales de los materiales. El cobre de los techos solo valdría por la pátina particular que proporciona al monumento.

A través de la pátina, se afirma una identidad que se nutre de una permanencia sin hiatos: ante la exigencia de una reparación después de un incendio, se recurre incluso a un simulacro, a la pátina artificial, para hacer como si esa permanencia no hubiera sido interrumpida jamás. De ese modo, esos techos pueden seguir dialogando a distancia, como lo han hecho siempre con los otros monumentos emblemáticos de la ciudad.

El monumento es, pues, un actante, aunque débilmente modalizado, pero que posee, al menos, un 'poder-hacer' y un 'saber-hacer' que le son propios, y gracias a los cuales puede comunicar la identidad de la que es emblema. Se podría incluso pensar que la pátina soporta aquí un *hacer persuasivo* : convence, en efecto, al observador de esa continuidad y de esa inmutabilidad de la presencia, que constituyen todo su valor.

¿Cómo un monumento puede convertirse en un actante de la ciudad? La respuesta se resume en una sola palabra: por su *envoltura*, gracias a las inscripciones sobre su envoltura. En efecto, el cobre es, aquí, por razones técnicas, una simple hoja, pero, para el profano o el ingenuo, nada le permite saber que se trata de una superficie, y no de un volumen macizo; en cambio, la pátina que recubre esa materia puede ser, más que una huella de superficie, una segunda envoltura constituida por una red de huellas continuas. E incluso, para volver a algunas consideraciones técnicas, se sabe que se trata de una superficie protectora, porque, una vez formada con la acción del aire, esa película impide que la corrosión ataque más profundamente la materia que ella recubre. Según eso, el monumento está formado como un cuerpo: por un lado, una estructura, materias y funciones, y, por otro, una envoltura, por medio de la cual se comunica con el entorno; el entorno modifica la película de superficie, y esa modificación protege la estructura interior contra la insistencia de la agresión exterior.

Este dispositivo puede ser homologado con el que hemos extraído de las propiedades del *Sí-piel* : recepción de estímulos (excitaciones y agresiones venidas del exterior), adaptación y modificación de la superficie, y protección del interior. Entramos en interacción con el monumento sobre el fondo de una captación analógica: reconocemos en ese cuerpo-objeto, recubierto por una red de huellas que lo envuelve, el equivalente de nuestro cuerpo-sujeto, recubierto por una piel que comunica con el exterior: en breve, un cuerpo-actante.

La superficie de inscripción y la estructura interna

De conformidad con esa definición recordada en la introducción [de este capítulo], la pátina resulta, a la vez, del tiempo que pasa, en el sentido en que ese tiempo afecta la superficie de los objetos y modifica sus propiedades sensibles (forma, color, textura, en lo esencial), y del tiempo que dura, puesto que la noción misma de pátina solo puede aplicarse a objetos sólidos de forma estable y de uso permanente. Si tratamos el objeto como un cuerpo, entonces le podemos aplicar la distinción banal que se establece entre la sustancia constitutiva, la *carne*, y la frontera que lo separa de todo lo que no es él, la *envoltura*. El tiempo que pasa afectaría a la envoltura; el tiempo que dura concerniría a la carne material del objeto.

Uno, sin embargo, percibe de inmediato que lo propio de la pátina consiste en modificar la relación que se establece entre esos dos aspectos del objeto. En efecto, con el tiempo y con el uso, los objetos, cuanto más tomados por la pátina, más se parecen superficialmente por las modificaciones más o menos uniformes de sus envolturas, y mantienen, en cambio, sus diferencias interiores en sus materias, en su estructura y en sus funciones. Pero esa situación está destinada a evolucionar más porque, cuanto más pátina tengan, más importante será la capa afectada, y la parte interior disminuirá, suponiendo que se puedan diferenciar. En último término, cuando los objetos están al borde del desgaste definitivo y al momento de enviarlos al vertedero, esa parte de la estructura interna ha llegado a ser tan difícil de identificar que el usuario ha decidido desprenderse de ellos definitivamente. En suma, cuantas más cosas en común tienen, más pierden en su valor de uso.

La estructura material y funcional proporciona la definición formal del uso: ¿qué programa cumplir, con qué rol actancial, gracias a cuál modalidad dominante, para producir qué resultado? La estructura del objeto tematiza, en suma, esos programas y esos roles. La forma y la estructura del sillón lo

destinan a acoger un actor que se sienta con un rol de sujeto de estado, dotado de un poder-hacer en beneficio de algún programa de base (descansar, leer, tejer, coser, etc.). Toda modificación de la estructura interna, desgaste lento o deterioración brusca recupera esos roles y esos programas, o suspende las condiciones mínimas para su ejecución. Como la envoltura es en parte solidaria con la estructura funcional, la pátina, para seguir siendo una simple pátina, no debe afectar esas condiciones mínimas temáticas, modales y actanciales.

Memoria figurativa y superficie de inscripción

La cuestión que nos ocupa, que es la transformación, bajo el control del tiempo, de los objetos en cuerpos-actantes, implica que las figuras tengan, de alguna manera, cierta *memoria*, y que esa memoria pueda ser *colectiva* o, al menos, compartida. Esa extraña implicación merece un rodeo.

Hemos precisado ya por qué la huella dejada sobre la superficie de una envoltura corporal se convertía en la memoria de las interacciones pasadas. Hemos denominado *marcaje* a ese principio sintáctico de modificación durable de las entidades semióticas por las interacciones anteriores: la cadena y la superposición de *marcajes* constituye la *memoria* de una semiótica-objeto, y, en el caso particular de la sintaxis figurativa, los *marcajes* son operaciones que producen *huellas*. Por ese hecho, la superficie de inscripción se convierte en *memoria figurativa* del actante-objeto.

Las figuras-cuerpo tienen una historia y una memoria, los signos que acogen son vectores de retención, pero también de protensión: esa dimensión diacrónica, incluida en cada momento de la sintaxis y en cada punto de la superficie de inscripción, que es aquella de la acumulación de los usos, tiene algo que ver con lo que llamamos 'praxis enunciativa'.

La huella de la pátina está inscrita en la envoltura del objeto por las trazas acumuladas por el uso, y es el resultado del hecho de que actores individuales y concretos han asumido el programa y los roles propuestos por el objeto, de los que se han apropiado, unos después de otros, día tras día. En ese sentido, la huella es equivalente a una traza enunciativa (¡siempre que se pueda asimilar un objeto a una lengua!), y la red de las huellas es la inscripción, en el objeto enunciado, de la cadena repetitiva de las prácticas (los actos de enunciación) de las que él ha sido el instrumento, el lugar y la ocasión, y, así como la lengua, ese uso continuo lo modifica sin interrupción, aunque en superficie. La pátina está

formada por un gran número de esas trazas prácticas, una acumulación que, por sí sola, puede explicar una modificación durable de la envoltura; resulta de una serie indeterminada y continua de estos actos y de usuarios, y aparece entonces como una manifestación de la praxis enunciativa[3]: una enunciación colectiva y neutra en cuanto a la persona[4]. Es un perfecto ejemplo de un índice no-subjetivo de la enunciación[5].

Como lo hemos señalado ya, la pátina se desarrolla en detrimento de la estructura, porque la envoltura del objeto debe conciliar dos roles: por un lado, su rol de *envoltura* propiamente dicha, que mantiene y protege la forma *icónica* del objeto, y, por otro, su rol de *superficie de inscripción* para una *huella* (la enunciación colectiva); por una parte, contener, mantener, estabilizar, y, por otra, inscribir, memorizar, comunicar.

Lo que los objetos comparten, en el 'aire de familia' que les da la pátina, es, claro está, el rol de superficie de inscripción. No obstante, el otro rol, el de contención y mantención, no es, indiferente: a nadie se le ocurriría, por ejemplo, interesarse por la pátina de objetos desechados, de objetos rotos, definitivamente usados o irreconocibles. El valor de la pátina (de la *huella*) depende, pues, una vez más, del mantenimiento de la estructura del objeto, que debe permanecer a la vez reconocible y disponible para otros usos. La superficie de inscripción (las *huellas enunciativas*) solo vale en razón del equilibrio que mantenga con la envoltura de contenencia y de mantenencia (a fin de preservar la estructura temático-narrativa) que conserve al objeto en su estatuto de actante.

Sin embargo, ese equilibrio entre los dos roles no es más que una de las valoraciones posibles, y otros tipos de valoración pueden ser tomados en cuenta: por ejemplo, el coleccionista se preocupa menos de la conservación de las funciones del objeto, siempre que la estructura y la materia sean preservadas, y da también menos importancia a su estatuto de instrumento, ayudante o prótesis. En último término, por qué no imaginar un coleccionista de objetos destruidos o incompletos: se parecería mucho a un arqueólogo, para quien el objeto solo vale como testimonio, como documento y como fuente de información sobre el pasado; sin embargo, paradójicamente, ese tipo de coleccionista arqueólogo también atribuiría mínima importancia a la pátina, y hasta fuera posible que, dado el caso, viera en ella un obstáculo para sus investigaciones. En todos los casos, el valor de la pátina no podría ser concebido sin esa tensión con la preservación de la estructura material, funcional e icónica, y los procesos de

valoración, sin la búsqueda de equilibrios y de desequilibrios típicos entre los dos roles de la envoltura.

Tipos de enunciación y de sociedades de objetos

La pátina de los objetos implica, de hecho, dos enunciaciones diferentes: ante todo, la que exige en cuanto pátina actual, y que se basa en una inscripción en la materia del objeto, proclama la antigüedad de este último y el conjunto de contenidos temporales, aspectuales y axiológicos asociados a la figura de la pátina; a continuación, aquella de la que hablábamos más arriba, a saber, la serie de enunciaciones individuales que, al actualizar día tras día las funciones y la estructura del objeto, lo marcan poco a poco con su huella. Globalmente, el conjunto de esas dos dimensiones de la enunciación forma lo que hemos llamado la 'praxis', aunque solo la primera tiene el poder de reinterpretar la historia del objeto para conferirle los valores y los contenidos adheridos a la pátina.

Otros tipos de enunciación, impersonales o personales, colectivos o individuales, y diferentes de los de la pátina, se diseñan entonces, y principalmente aquellos que, bajo la cobertura de prácticas maniáticas (como la del coleccionista) o científicas (como la del arqueólogo), desembocan en otros tipos de sociedades de objetos.

Para el arqueólogo, la copresencia de los mismos fragmentos u objetos en un mismo 'sitio' [arqueológico] solo tiene valor si atestigua una copresencia anterior de usuarios desaparecidos durante un periodo histórico restringido; en efecto, un montón de objetos obtenido por acumulación durante un largo periodo histórico nada indica sobre la interacción entre ellos: solo dan testimonio, en ese caso, de la recurrencia de la ocupación de los lugares, y no permiten reconstruir un modo de vida. Otra cosa sería si se pudiera probar que han sido testigos, *en conjunto*, de la vida cotidiana de una misma población. La sociedad de objetos que el arqueólogo reclama es, por consiguiente, *grosso modo*, sincrónica, y ella es la prueba de un modo de vida homogéneo: un efecto de identidad, en suma.

Esa identidad se satisfará con la *representatividad* de los objetos; para calificar un modo de vida, en efecto, es necesario y suficiente que las prácticas típicas de una cultura estén representadas: las prácticas alimentarias, rituales, artísticas, etc. Por esa razón, la pátina y el número de objetos cuentan poco en ese caso; poco importa el estado de conservación y el número de ejemplares, siempre que los objetos típicos estén presentes y puedan ser reconocidos.

Por lo que se refiere al coleccionista, al contrario, la dispersión temporal no es un obstáculo, pues proporciona al conjunto de objetos reunidos una profundidad temporal que le da todo su valor. Pero, al mismo tiempo, y paradójicamente, la interacción entre los objetos de una misma colección no añade gran cosa a su valor individual, puesto que no se considera que hayan cohabitado en el pasado. A la inversa, la relación individual entre los objetos y sus antiguos propietarios se convierte en predominante: el sable de Napoleón, la tabaquera de Balzac, el sillón de Mitterrand son ahora las piezas maestras de la colección. Y si su pátina interesa, es solamente como huella de un usuario de excepción, y no como testimonio de una improbable coexistencia entre todos los objetos de una misma colección. De hecho, la unidad buscada por el coleccionista, como también por el conservador de un museo, es temática. Una isotopía es suficiente para formar una colección, siempre que los objetos reunidos presenten todos al menos un rasgo figurativo que dé testimonio de su pertenencia a la temática elegida. De hecho, la sociedad de los objetos se constituye como la pertenencia a un género. Por lo demás, para el coleccionista, esa propiedad genérica solo adquiere todo su valor cuando logra reunir el máximo de objetos posibles: la *exhaustividad* es, pues, la propiedad complementaria buscada.

Volvamos a la pátina: en cuanto enunciación, no impone la intervención de un actor exterior, como el arqueólogo o el coleccionista; a lo sumo, quisiera tener un observador, que se limita simplemente a constatar. No requiere ni temática dominante ni exhaustividad ni representatividad, ni siquiera una coexistencia sincrónica de objetos y de usuarios. El mínimo accesorio, fútil o serio, central o marginal en las prácticas, es transformado por la pátina, porque lleva la firma del tiempo y de sus usuarios; y el conglomerado de los objetos patinados no implica que tengan la misma apariencia superficial: se supone que cada uno reacciona a su manera, según la materia de la que está compuesto y según los usos a los que ha estado sometido.

Sin embargo, es preciso que, de todos modos, exista alguna unidad, o por lo menos un principio de connivencia entre los objetos; ese principio es el de la *semejanza de familia*, una distribución aleatoria e irregular de algunos rasgos entre el grupo de objetos reunidos: algún defecto por acá o por allá, algunas señales de desgaste, algunos colores ajados, algunas marcas de golpes sobre las superficies; cada tipo de trazas podría aparecer solamente en un pequeño número de objetos. La pátina forma, pues, una sociedad de objetos a partir de *una red de trazas*, que cubre el conjunto de objetos con aspecto de unidades. Diríamos, para abreviar, de una *familiaridad*. El contenido de ese principio de

unidad no es ni temático ni socio-histórico, es simplemente temporal y 'práxico'. Esa red puede ser laxa y dispersa, y sus trazas raras, pero puede también ser densa, abundante y saturar el conjunto de los objetos.

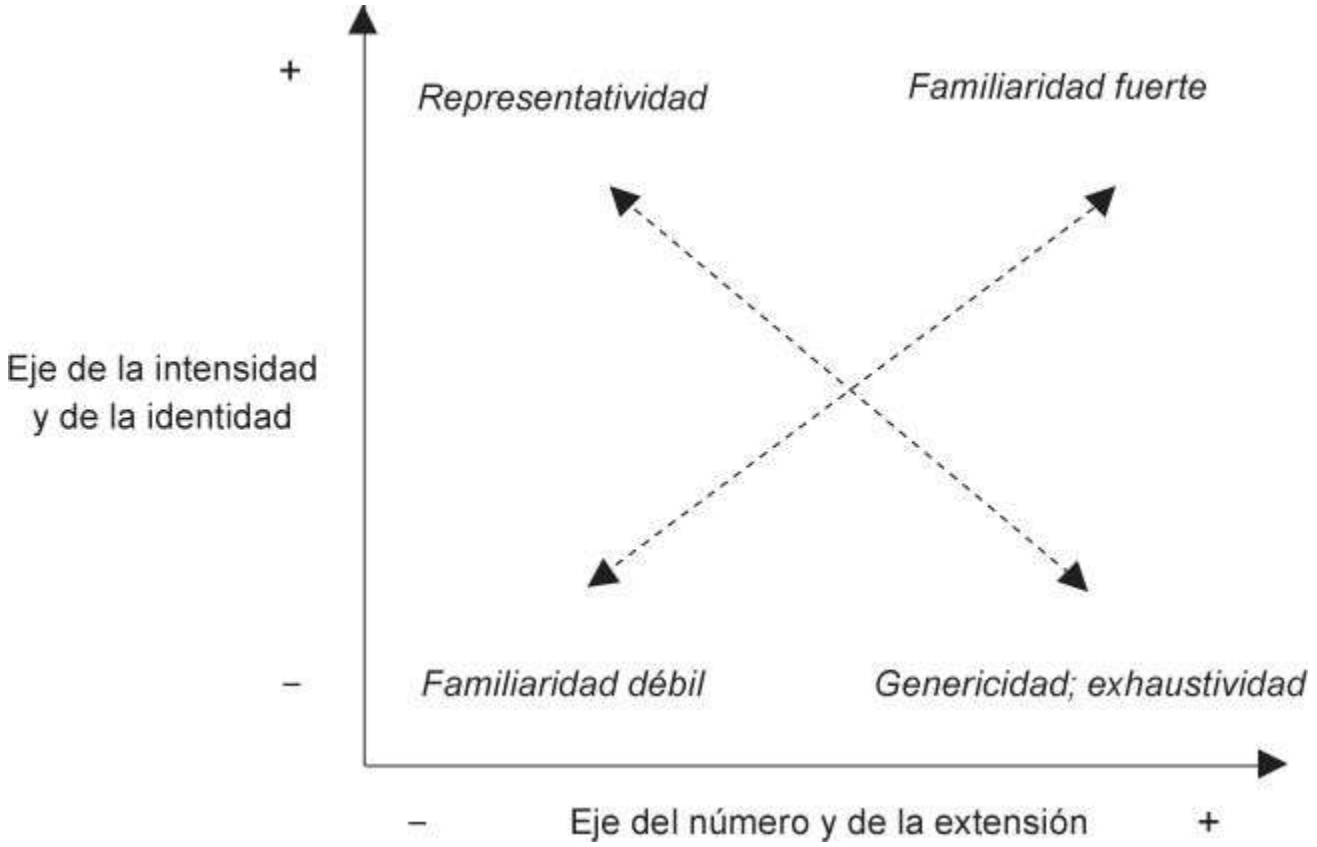
Representatividad, genericidad, exhaustividad, familiaridad : las enunciaciones cuyos tipos buscamos se presentan ante todo como principios de unificación para las sociedades de objetos, como modalidades concretas de reagrupación, sobre las cuales se apoya su modo de valoración específica[6]. La *representatividad* se basa en la elección de los mejores ejemplares en cada categoría de práctica, y, por tanto, en una mira selectiva. La *genericidad* se apoya en un principio de equivalencia mínima entre los diferentes objetos que participan de un rasgo común sistemáticamente repetido. La *exhaustividad* se constituye sobre una 'mira' cuantitativa y acumulativa; la *familiaridad*, en fin, sobre una 'mira' distributiva y no acumulativa.

El principio general, que permite definir con mayor precisión el sistema de valoración en el cual el valor de la pátina encuentra su definición por contraste con los otros, es el de una articulación entre la intensidad y el número: intensidad de la afirmación de identidad o de comunidad entre los objetos, y número de objetos o de marcajes que conllevan. La sociedad de los objetos se afirma, entonces, sea por la cantidad en detrimento de la intensidad (*genericidad* y *exhaustividad* de la colección), sea por la intensidad en detrimento de la cantidad (*representatividad* de los objetos descubiertos): en esos dos primeros casos, el aumento de la intensidad supone una disminución de la cantidad, y a la inversa, el aumento de la cantidad determina una disminución de la intensidad. Se trata, pues, de un caso de correlación inversa.

El caso de la pátina es muy diferente, puesto que el efecto de identidad aumenta en proporción al número de trazas y al número de objetos afectados por esas trazas, e inversamente. La pátina conjuga la intensidad identitaria y el número, en lugar de oponerlos. Puede conjugar sus grados débiles lo mismo que sus grados fuertes, asumiendo así, según el caso, una valoración a la sordina o estallante.

Los principios de unificación de las sociedades de objetos forman, en consecuencia, un sistema que tiene la forma de una estructura tensiva, regulada, por un lado, por el eje de la identidad (más o menos intenso), y, por otro, por el eje de la cantidad[7]. En el seno de la estructura tensiva, los cuatro tipos principales son solo posiciones extremas y dejan lugar para posiciones

intermedias, que pueden variar de manera continua. Sin embargo, el proceso de valoración las selecciona como las posiciones más típicas, a las que se pueden asociar sociedades de objetos, así como roles temáticos y pasionales fácilmente reconocibles (la colección del aficionado ['amateur'], la colección arqueológica, la pátina, etc.):



La enunciación y la valoración evocadas, tanto la del coleccionista como la del arqueólogo, no son más que casos particulares: otras prácticas podrían ocupar las mismas posiciones. Asimismo, la pátina no es más que una de las maneras de imponer una *semejanza de familia* a un grupo de objetos, pero es la única que lo logra por la acumulación temporal de los usos y de la presencia. Por eso mismo, es preciso especificarla con mayor precisión volviendo sobre esa condición particular de su eficacia semiótica.

Tradición y continuidad

La pátina solamente valora la comunidad de los objetos con una triple condición: (1) la coexistencia actual entre los objetos conduce a la hipótesis de una coexistencia anterior, al menos parcial; (2) la coexistencia anterior conduce por sí misma a la hipótesis de uno o varios modos de vida colectiva, cuyo

discreto testigo sería ella misma, y (3) la coexistencia actual retiene aun una significación y un valor en sí misma, tanto en el plano ético como en el plano estético, especialmente en cuanto testimonio perenne que da acceso a un modo de vida anterior de acuerdo con una profundidad temporal continua.

La colección no satisface ni la primera ni la segunda condición; si satisface la tercera, es únicamente en el caso en que la temática del coleccionista se preste a eso, o cuando su actividad se base en la nostalgia de una época anterior. Pero bien se sabe, por ejemplo, que los nostálgicos del nazismo se satisfacen con frecuencia con emblemas y con objetos nuevos, y que la pátina les importa poco.

Los objetos descubiertos o reunidos por el arqueólogo satisfacen la primera y la segunda condición, pero no la tercera. Ciertamente, dan testimonio de un modo de vida anterior, pero solo figuran en cuanto conglomerado actual, como documentos que sintetizan una información por descubrir; por eso, su estado de conservación solo tiene valor documental, y la pátina no es sino, a lo sumo, indiferente. En ese caso, puede, no obstante, informarnos, por contraste, sobre el rol de la pátina: el arqueólogo trabaja sobre épocas olvidadas, desconocidas, sociales e históricas, especialmente sobre el uso de los objetos. No se imagina, en efecto, un arqueólogo interesado en conjuntos de objetos que, aun siendo antiguos, no hayan dejado jamás de estar allí y de ser utilizados. Inversamente, la ausencia de rupturas temporales da justamente todo su valor a la pátina.

Una condición específica de la pátina se desprende, pues, de una reformulación de la condición del 'testimonio perenne': una condición de continuidad de la que depende la continuidad de una copresencia de objetos, y la permanencia atestiguada sin hiatos de una forma de vida antigua y actual a la vez. Falta por comprender en qué sistema axiológico se inscribe esa condición.

La nostalgia y la memoria actualizada

Evocábamos más arriba el tiempo: en el momento en que el observador constata la existencia de una pátina, ese tiempo pasado se halla a la vez suspendido (la cuestión de saber si la pátina va a aumentar no se plantea), convocado en la materia y significado por las huellas. Podríamos estar tentados entonces a hablar de una presentificación de la ausencia: sin embargo, esta expresión, si conviene bien en el análisis que Greimas proponía de la nostalgia, aquí resulta insatisfactoria. Ante todo, lo que convoca la nostalgia es solamente un simulacro, un simulacro eficiente, ciertamente, puesto que afecta al sujeto. Es

claro que la nostalgia y el placer que proporciona se alimentan de la ausencia de la cosa convocada, mientras que el valor de la pátina se basa enteramente en la presencia tangible de la huella. Esa extraña presencia del pasado debe ser elucidada.

Seguidamente, incluso si la atracción por la pátina puede tener su fuente en una complacencia nostálgica, el valor de la pátina en sí misma no debe nada a la nostalgia, y no tiene nada de pasadista[*]: lo que aquí importa es la traza presente del uso, del desgaste, de la usura, y el sentimiento que proporciona poder deslizarse por los esquemas establecidos y por los valores de una tradición continua reproduciendo ese uso.

Examinemos, para comenzar, esa extrema presencia del pasado en la materia. Lo que se da a aprehender es un *objeto* y la huella de la pátina hace de él un *cuerpo-actante*. Imaginemos que descubrimos un *objeto*, mejor una cosa desconocida: la sola presencia de una pátina puede indicarnos que ha sido frecuentada y utilizada por seres animados, y que, por consiguiente, ha podido cumplir un rol y figurar como instrumento en prácticas olvidadas. Así es como razonan, por ejemplo, los arqueólogos que descubren sílex tallados. No tenemos acceso inmediato a la estructura y a las funciones del objeto, sino únicamente al testimonio de sus usos, y solo después podremos interrogarnos sobre su estructura y sobre sus funciones. Este análisis de la huella, sin embargo, como garantía de la presencia, no vale únicamente en el caso de la pátina, puesto que puede convenir también, como lo atestigua el ejemplo precedente, en el trabajo del arqueólogo.

Enunciación y tradición

Es necesario, en efecto, completar ese proceso de valoración pasando por la tradición y por sus condiciones axiológicas. Es un motivo bien conocido del funcionamiento de la tradición el de la continuidad temporal y espacial de su trasmisión. El menor hiato en la cadena de la transmisión compromete la creencia y debilita la tradición. Mantener una tradición es, pues, ante todo, *saturar los relevos enunciativos* : la tradición no es viviente si no se puede reconstituir o imaginar una cadena temporal ininterrumpida de enunciaciones, porque esa continuidad sin falla garantiza la *presencia mantenida y potencial del origen* en una profundidad temporal en la que es siempre accesible si una enunciación presente la reactualiza.

En suma, la tradición es una propiedad de la praxis enunciativa (la saturación de los relevos enunciativos) que da acceso directo, inmediato y creíble a los valores del origen. Pero se trata de una enunciación impersonal, que, a cada relevo, puede ser reactivada en forma personal. Ciertamente, no se puede pasar por alto que se trata de una práctica 'impersonal', de una instancia colectiva y desembragada que garantiza la fiabilidad de la cadena. Pero también es necesario, para que la tradición funcione, que enunciaciones personales vivifiquen de tiempo en tiempo esa 'enunciación impersonal'. La tradición solo es eficiente en el presente, justamente porque enunciaciones personales pueden actualizarla y reclamarla como algo propio, y porque esas enunciaciones personales permanecen en tensión con lo 'impersonal' *sin disolverse en ello*.

La pátina realiza, punto por punto, cada una de esas propiedades: ciertamente, no garantiza una absoluta continuidad de uso, pero es mejor que una figura de la continuidad de los usos. Por superposición, compactación y acumulación de inscripciones sobre la envoltura del objeto, realiza la presentación simultánea en la materia misma de este último. Asegura también la presencia del origen, ya que la cadena de los usos inscrita en forma de huella asegura al menos el sentimiento de una conformidad con los programas, roles y propiedades inscritos desde el comienzo en la estructura del objeto. Implica, además, una dialéctica de lo 'impersonal' y de lo 'personal' al invitar a cada cual a ocupar un lugar individual y personal en la cadena de los usos: en cuanto figura de la tradición, la pátina articula cuidadosamente la *retensión* (la enunciación colectiva e impersonal de la huella) y la *protensión* (la enunciación personal e individual de cada nuevo uso). Esa articulación necesaria la distingue claramente del acercamiento arqueológico a los objetos antiguos.

Huella, tradición y sociedad de los objetos

La figura de la huella no adquiere todo su sentido si no permite reconstituir el conjunto de un recorrido, de una actividad o de una situación: un investigador que, viendo una traza de pasos, se contentase con concluir que 'alguien ha pasado por allí', no tendría gran porvenir; asimismo, un observador que, contemplando un objeto patinado, se limitara a concluir que ha servido mucho, mostraría poca perspicacia. El hecho es que la huella es una traza que, al enviar en cuanto índice enunciativo a un segmento estrecho del uso, suscita todo un programa interpretativo: en tal sentido, una huella solo vale si es confirmada por otros índices, si corrobora hipótesis, si permite construir inferencias creativas. A

este respecto, la huella, así como un lexema puede ser el condensado de un relato, es el condensado de una configuración mucho más compleja.

La pátina de un objeto desencadena un proceso interpretativo que solo se alimenta y solo se satisface con la pátina de los objetos vecinos: así, de traza en traza, un modo de vida renace poco a poco. La sociedad de objetos patinados funciona entonces como la *red de índices* para el investigador (que se refiere, en este caso, al *principio de familiaridad* evocado más arriba), y la pátina de unos reclama, para confirmación o complemento de información, la pátina de los otros. No solamente por la cadena de los usos de un objeto se desliza el observador, sino por una verdadera *forma de vida*[8], cuyas trazas sensibles escruta y pone en relación.

Por otro lado, creer en una tradición es postular la unidad fundamental, y tal vez inaparente, entre objetos, prácticas y discursos aparentemente heterogéneos; es postular la coherencia semiótica de una cultura. Asimismo, la pátina, como testimonio de la tradición de un uso, invita a postular la unidad profunda de la forma de vida que puede leerse en un conglomerado de objetos heterogéneos.

Volvamos por un instante a las otras sociedades de objetos. Para el coleccionista, esa sociedad solo es legible en la temática de la colección, y únicamente es asegurada por el investimento afectivo que el coleccionista (y no los usuarios) proyecta sobre esa temática, más que sobre los objetos mismos. Tendríamos que ver, en ese caso, con una sociedad de objetos regida por la modalidad del *querer*. En el caso del arqueólogo, como lo hemos suficientemente subrayado, el objeto es un documento que solo vale por el peso de información que es susceptible de proporcionar, y en este caso la modalidad del *saber* rige la sociedad de objetos. En cambio, por lo que se refiere a la pátina, el rol de la tradición, la importancia de la continuidad de los relevos enunciativos, la adhesión íntima al sistema de valores subyacente, que implica la reproducción actual de la misma manera que la manejaban los usuarios en su momento, todo eso confirma que el conglomerado de objetos operado por su pátina común depende de la creencia: la sociedad de objetos sería entonces regida por la modalidad del *creer*.

Tradición, valores, autenticidad, forma de *vida* y *creencia* : entrevemos ahora claramente la dimensión ética de esa transformación de los objetos en cuerpos-actantes reunidos en sociedades.

La pátina y la ergonomía: la moral de los objetos

Interfaces

En el análisis semiótico de los objetos[9], hay que distinguir dos tipos de interfaces: la interfaz sujeto y la interfaz objeto. La interfaz sujeto (o 'interfaz usuario') es aquella que, por ejemplo, en un utensilio, facilita la prensión manual [véase unas tijeras] o, en un programa de computadora, facilita la realización de la tarea. La interfaz objeto es esa parte del objeto que está formada, adaptada, optimizada para entrar en contacto con las cosas del mundo para tallar, cortar, raspar, clavar alguna cosa [piénsese en una hoz o en una lima de uñas]. También la interfaz objeto permite, en un programa de computación, transformar las acciones del usuario sobre el teclado o sobre la pantalla en operaciones que actúan sobre el sistema de la computadora o sobre los datos que contiene.

Cuando el arqueólogo de la prehistoria reconoce un instrumento de percusión, ha tenido que identificar previamente y al mismo tiempo la interfaz objeto (que le indica el tipo de transformación que el objeto impone a la materia de las cosas) y la interfaz sujeto (que le indica qué gesto era necesario para cumplir la transformación). Esas dos interfaces son también las mismas que concentran toda la atención de los ergónomos.

La pátina no procede de otra manera; basta con examinar un martillo de pizarrero para convencerse: el mango es ahuecado a lo largo para acomodar los dedos, la cabeza metálica es redondeada en su extremidad de percusión y raspada a lo largo por el frotamiento repetido sobre las planchas de pizarra después de la ruptura. El instrumento ha adoptado, más que la forma del objeto transformado o de la mano que transforma, la forma misma de los gestos que ha ayudado a ejecutar.

Tipos de sociedades de objetos: comunicación o connivencia

La interfaz es el producto del primer tipo de enunciación: aquel que, anónimo o bien identificado, personal o impersonal, inscribe la huella sobre el objeto. Pero, desde el punto de vista de la otra enunciación, aquella que se apropia del objeto y reactualiza su uso, el efecto es esencialmente modal, y la estructura modal de la pátina no es la misma que la de la ergonomía.

En el caso de la ergonomía, a partir de una representación esquemática e ideal del gesto que cumplir, un actante distinto del usuario, una suerte de destinador trascendente, inscribe en la materia del objeto un 'poder hacer' y un 'saber hacer'

optimizados y destinados al usuario. Para el usuario, sin embargo, esa forma constituye una exigencia, y se convierte en un 'no poder no hacer': basta con tratar de colocar los dedos en los 'ojos' ergonómicos de unas tijeras de manera distinta a la prevista por el constructor, o incluso con ser zurdo, para convencerse inmediatamente de dicha exigencia. Se trataría, en ese caso, de una estructura enunciativa muy clásica, una relación de comunicación entre un enunciador y un enunciatario, y de una relación prescriptiva que haría del enunciatario un usuario sometido a la representación que el enunciador se ha hecho de él en el momento de concebir el objeto.

En cambio, en el caso de la pátina, la deformación impuesta a la superficie del objeto resulta solamente del *ejercicio* (y no de una proyección ideal) de un 'poder hacer' y de un 'saber hacer' inmanentes a una práctica (y no trascendentes), y de la adaptación progresiva de la superficie del objeto a esa acción repetida: en suma, tenemos que ver siempre con una inscripción material del 'poder hacer' y del 'saber hacer', pero cuya iniciativa depende de la cadena de usuarios bajo la forma de una apropiación del objeto, y no de un destinador trascendente elaborador de conceptos. En ese sentido, el gesto que reactualiza hoy el uso del objeto no difiere de aquellos que han inscrito la huella: prolonga la serie, se coloca en la misma posición enunciativa, participa de la misma inscripción. La relación enunciativa no es ya una relación de comunicación, sino de 'comunión' o de 'connivencia', y se basa en el *ajuste* de una enunciación actual con otras enunciaciones anteriores.

En un caso, la huella tiene valor trascendente, genérico y coercitivo; en el otro, tiene valor inmanente, específico y auto-adaptativo, y las equivalencias que suscita proceden de ajustes. Una y otra constituyen sociedades de objetos, pero, justamente, sociedades reguladas por sistemas actanciales, modales y axiológicos muy diferentes.

Una familia de objetos ergonómicos se reúne en nombre de (y se parece a) la racionalización del gesto, optimiza la acción y proporciona una esquematización trascendente, genérica y coercitiva de la vida cotidiana. La paradoja de la ergonomía consiste en que, pretendiendo adaptar los objetos a sus usuarios, estandariza el uso y uniformiza las formas de hacer, lo cual implica, claro está, que el usuario al que pretende adaptarse es un artefacto idealizado, un género casi universal; en ese caso, de hecho, la actividad, en cuanto esquema genérico, se inscribe sobre la envoltura del objeto, y no en el cuerpo del usuario ni en sus prácticas concretas.

Una familia de objetos patinados, en cambio, se reúne en nombre de la apropiación y de la especificación individuales de los objetos por sus usuarios, incluso si, a fin de cuentas, y pasado el tiempo, el efecto global es, como lo indicábamos anteriormente, colectivo e impersonal. La pátina, en efecto, aunque dependa de una enunciación impersonal, funciona como una firma, la firma de un colectivo indeterminado, pero libre de imprimir su marca en su entorno vital. La actividad se encuentra ahí también esquematizada, pero por acumulación y reforzamiento progresivo de las modificaciones que aparecen en los puntos de impacto o de contacto, y no por la opción de un género abstracto cualquiera.

En el primer caso, la forma ergonómica procede de una decisión de equivalencia y de un principio de *analogía a priori* : entre todos los gestos posibles, en los límites de un uso dado, se produce una semejanza suficiente para que se pueda definir el tipo ideal. En el otro caso, solo la *contigüidad* y la *repetición* son requeridas, y producen una *analogía por ajuste* : entre todos los gestos posibles para un mismo uso, hay puntos de contacto y de impacto próximos que se superponen aproximadamente, y que diseñan así la *huella* de los usuarios.

Habría, pues, sociedades de objetos totalitarias y estereotipadas, cuya organización completa se apoyaría en la equivalencia postulada entre los usuarios, entre los usuarios y entre los objetos aferentes; y otras, democráticas y creativas, que descubrirían, por aproximación y libre iniciativa individual, los caminos de la familiaridad y de la connivencia de la vida en comunidad.

La pátina sensibiliza los cuerpos-objetos

La pátina de los objetos tendría, pues, alguna similitud con nuestra envoltura polisensorial: una red de huellas cuya conexión generalizada forma una superficie de inscripción, y se ofrece al desciframiento de las interacciones acumuladas y a los valores que están asociados a su conexión en red solidaria. Participa por ese hecho de los desembragues y embragues a partir de la experiencia sensible del actante-sujeto, en cuanto una de las envolturas proyectadas a partir de la instancia del **Mí**, que ofrece a las figuras del mundo una superficie de inscripción sensible a la acción del mundo exterior.

Hemos razonado hasta ahora a partir de la constitución semiótica de esa envoltura. Pero, si nos referimos a la constitución semiótica de la envoltura corporal, debemos recordar que la operación de envolvimiento es, desde esa perspectiva, una propiedad de la polisensorialidad misma. El conjunto de

estimulaciones y de solicitaciones interiores y exteriores forma una red solidaria y relativamente estable, que constituye la *envoltura del cuerpo sensible*, así como el conjunto acumulado de estimulaciones y solicitaciones del entorno ambiental forma, a la larga, una red de impactos y de modificaciones; luego, una capa continua y una *envoltura de los objetos*, que sustituye poco a poco a su envoltura material y funcional.

Esa propiedad común de los cuerpos sensibles y de los objetos con pátina, a saber, la envoltura concebida como una red de conexiones, a la vez espaciales y temporales, es también eso que (cualquiera que sea su heterogeneidad y sus incompatibilidades de partida) los hace compatibles y hasta armoniosos. En efecto, incluso si no comparten ninguna estructura, ninguna materia, ninguna función, aunque la pátina haya producido sobre ellos efectos diferentes, comparten al menos esa red de solicitaciones y de estímulos que los ha envuelto progresivamente con una misma historia, con una misma *aura semiótica*. Esa sensibilización de los cuerpos-objetos los predispone a participar de la experiencia sensible de los cuerpos-sujetos y transforma así sus eventuales encuentros dentro de las mismas prácticas en interacciones potencialmente patémicas.

Conclusión
Semiótica de la huella

En materia de propuestas teóricas, la semiótica apenas dispone de dos criterios de validación: la coherencia de los modelos, por un lado, y la confrontación con los textos, con los objetos y con las prácticas semióticas concretas, por otro. En suma, en el estado actual de la disciplina, se halla atenazada por la tensión entre la *coherencia* teórica y la *adecuación* al objeto. En otros términos, los mismos análisis y los mismos modelos deben poder figurar, por un lado, como parte comprometida de una *meta-semiótica* (por el lado de la coherencia) y, por otro lado, como elementos de una *semiótica connotativa*, característica de los discursos particulares de los cuales trata (por el lado de la adecuación). La cuestión central puede resumirse así: ¿cómo, para acabar el proceso de validación, convertir la *semiótica del cuerpo y de la huella*, constituida primero como *semiótica connotativa*, adecuada para una serie de semióticas-objetos particulares, en una *meta-semiótica* coherente y autónoma?

En el curso de esta obra, algunas confrontaciones con producciones semióticas concretas lo más diversas posible han tenido lugar: con el cuento folklórico, con el discurso cotidiano, con el texto literario y con los objetos de la vida cotidiana. Son evidentemente insuficientes, y no permiten, de ninguna manera, satisfacer plenamente la exigencia de *exhaustividad* fijada por Hjelmslev.

Proporcionan, sin embargo, útiles indicaciones en términos de *adecuación* y de *poder heurístico*. Los aportes esenciales para una semiótica del cuerpo, a ese respecto, nos parece que van en cuatro direcciones: (1) toman en cuenta todas las formas de la acción y de la enunciación, mucho más allá de las únicas formas canónicas y programadas; (2) se acompañan de propuestas simples y generalizables con vistas a constituir una sintaxis figurativa; (3) suscitan una hipótesis generalizable para tratar la memoria figurativa de los cuerpos-actantes, y (4) abren perspectivas nuevas sobre el *ethos* del cuerpo-actante de la enunciación, gracias a una concepción encarnada del *testimonio*.

Para la primera de esas cuatro vías, se trata del modelo del acto (narrativo o enunciativo), donde las tensiones entre las instancias actanciales del cuerpo definen toda la diversidad de los regímenes de la acción y de la enunciación, desde el farfulleo hasta el psitacismo[*], desde la torpeza hasta el

comportamiento repetitivo, pasando por el lapsus, la acción programada y por el acto fallido. La semiótica del cuerpo sensible es el marco general dentro del cual la lógica de la acción aparece como un caso particular sometido a condiciones restrictivas.

Más precisamente, ese caso particular es el de la forma canónica de los actos narrativos y enunciativos (la sola parte visible del iceberg semiótico hasta los años ochenta), que corresponde, *grosso modo*, por una parte, a la gramática narrativa y, por otra, al aparato formal de la enunciación. En cuanto a la parte sumergida del iceberg, es, sin duda, mucho menos previsible, pero no por eso menos directamente observable, lo mismo que las tensiones con la parte visible. Se ha podido mostrar, por ejemplo, a propósito del lapsus, que los acontecimientos y los accidentes de enunciación manifiestan la presencia pasajera de isotopías sumergidas y potenciales, subyacentes a las isotopías dominantes, al mismo tiempo que hacen sensibles las tensiones y los cambios de equilibrio que se producen entre esas isotopías en concurrencia.

Por lo que concierne a la figuratividad, se puede lamentar que la semiótica no haya podido dotarse hasta el presente de una sintaxis comparable a la sintaxis narrativa, aunque es posible que esa carencia revele solamente la ausencia de un principio organizador. En los años noventa, aparecieron dos hipótesis generales, susceptibles de constituir tal principio.

La primera de esas hipótesis es la de la *presencia* : si la figuratividad se caracteriza por la existencia de correspondencias entre un universo semiótico y el mundo natural, pero de correspondencias que se basan en equivalencias perceptivas y dependientes de la posición del observador en el mundo natural, entonces es necesario buscar el principio organizador de la sintaxis figurativa por el lado de la *presencia percibida* de las figuras, presencia observable a través de las variaciones de intensidad, de extensión y de cantidad[1].

La segunda es la de la *interacción entre materia y energía*. Si las transformaciones figurativas pueden ser captadas, en cierto nivel de pertinencia, como cambios entre estados figurativos, como el paso de un elemento natural a otro, sabido es, por lo demás, que todas las cosmogonías, cualquiera que sea su horizonte cultural, deben, para dar cuenta de ellos, poner en marcha operaciones más complejas en un nivel de pertinencia inferior. Dichas operaciones son formas de despliegue de la energía[2] (intensa o difundida, direccional o no,

principalmente), y desembocan en estructuras materiales dotadas, en particular, de propiedades de resistencia, de compacticidad, de fluidez y de cohesión.

Estas dos hipótesis forman un todo coherente, en el sentido de que la percepción de las interacciones entre materia y energía reposa ante todo en una sensibilidad para las modulaciones intensivas y extensivas de esas interacciones, y de los cambios de estado que producen; pero también porque las dos, *presencia* e *interacciones materia/energía*, suponen igualmente que las figuras sean tratadas como *cuerpos* y no como entidades lógicas y formales.

En fin, por lo que concierne a la *memoria figurativa*, estamos en capacidad de explicar cómo y por qué las figuras del discurso pueden conservar la memoria de las interacciones pasadas, y ofrecer en su estructura misma un lugar de 'depósito' de donde el sujeto de enunciación puede extraer, para reactualizar las figuras-recuerdos, bajo ciertas condiciones cuya recensión primera se ha hecho en el estudio consagrado a las figuras de la huella y a la tipología de sus interpretaciones.

Si se consideran los actantes como posiciones formales, nada permite comprender cómo podrían guardar trazas de predicados en los cuales hubieran estado implicados: un actante definido como una clase de argumentos de predicados no tiene memoria. En cambio, si se consideran como cuerpos-actantes, entonces en su estructura y en su envoltura, al ser modificadas por las interacciones, las trazas de estas últimas permanecen legibles a lo largo de todo el recorrido. Esta hipótesis puede parecer demasiado metafórica, y sin embargo la sintaxis más corriente nos ofrece verificaciones, como se puede constatar a propósito del funcionamiento de las anáforas, que son casos particulares de memoria figurativa.

Queda, para terminar, el argumento de la coherencia teórica. Como toda propuesta teórica, las que se derivan de la aproximación semiótica al cuerpo solo expresan un punto de vista. Ese punto de vista es coherente en el sentido de que provoca un desplazamiento conceptual constante, desde la definición de la función semiótica hasta la de la sintaxis figurativa, pasando por la teoría del actante, de la acción y de la enunciación. Pero, para caracterizarlo, no basta con decir que consiste en una semiótica del cuerpo, porque el cuerpo no es más que un tema unificador, y no un punto de vista epistemológico.

El punto de vista epistemológico, en nuestro caso, sería el de una *semiótica de la huella*, porque la huella subsume a la vez todas las propiedades evocadas hasta el presente, y un modo de significar fundamental y original. El punto de vista epistemológico, en efecto, define el ángulo desde el que el fenómeno debe ser observado para ser pertinente. Como el fenómeno que nos interesa es la significación, diremos que *la huella proporciona un principio de pertinencia para una semiótica interesada en el cuerpo*.

En los años sesenta, el principio de pertinencia de la semiótica europea era el de la comunicación: *solo había significación observable y descriptible si era comunicada* en el curso del intercambio social. Más tarde, bajo el impulso de Greimas, principalmente, el principio de pertinencia pasó a ser el del recorrido generativo, que ofrecía un marco operativo a un principio más general, el de la paráfrasis y la reformulación en metalenguaje: *solo hay significación observable en la actividad de reformulación*[3], científica o no científica, en acción en toda práctica descriptiva, y esas reformulaciones, cuando acceden al estatuto de metalenguaje, son jerarquizadas en los diferentes niveles de un recorrido generativo.

A título de hipótesis, para investigaciones ulteriores, un nuevo principio de pertinencia se perfila aquí, el de la inscripción de las formas significantes en un substrato material; según el principio, *solo hay significación observable si los cuerpos guardan las trazas de interacciones con otros cuerpos*. Es necesario, pues, para que las relaciones semióticas, por elementales que sean, se establezcan, que cuerpos-actantes logren desencriptar o desenterrar los contenidos y las representaciones asociadas a las experiencias de interacciones anteriores, incluso dar testimonio de ellas, si logran reconstituir una profundidad continua entre su enunciación actual y las experiencias enterradas.

El principio precedente, el de la reformulación y la transformación, concernía exclusivamente a las formas del contenido; las articulaciones semánticas, extraídas en el curso de la reformulación, eran estabilizadas e identificadas gracias a una neutralización de la variación del plano de la expresión: en el curso de la reformulación, las articulaciones del contenido se enriquecían, pero permanecían isótopas, cualesquiera que fueran los cambios del plano de la expresión.

En cambio, el principio epistemológico considerado aquí mismo consistiría en identificar y en fijar primero el plano de la expresión, es decir, la manera en que

las figuras de la expresión adquieren forma a partir del sustrato material de las inscripciones y del gesto que las ha inscrito allí: un recorrido generativo del plano de la expresión resulta ya concebible, y tendrá la forma de una estratificación por planos de inmanencia, apoyada en la naturaleza de los soportes y del anclaje de las semióticas-objetos sobre esos soportes *.

La evaluación de un punto de vista no puede limitarse a la medida de la coherencia. Debe también preocuparse por las nuevas problemáticas que permite abordar. Además de los resultados de las confrontaciones con los objetos y con las prácticas semióticas concretas ya evocados, podemos señalar, entre otros, el interés más o menos pronunciado por las escrituras, desde las más antiguas hasta las de la era electrónica, así como por las formas llamadas multimodales, que mezclan sobre todo la escritura y las imágenes. El desciframiento y la descripción de las escrituras pasan siempre, para comenzar, por hipótesis sobre la naturaleza de los trazos y sobre su organización sintáctica. Esas hipótesis, a su vez, dependen de la observación de los estilos gráficos de una cultura tal como se manifiestan en las prácticas decorativas, estéticas y rituales, así como en la escritura propiamente dicha. En suma, para acceder al plano del contenido, tenemos, primero, *en la perspectiva de una semiótica de la huella*, que identificar las figuras del plano de la expresión y la sintaxis de esas figuras.

Ciertamente, la semiótica estructural clásica no ha ignorado esa dimensión: ha procedido a la segmentación de los textos y de las imágenes, justamente para tratar de aislar las figuras del plano de la expresión. Pero lo hacía poniendo entre paréntesis el carácter corporal tanto del substrato material de la inscripción como del gesto de enunciación: la imagen era segmentada en nombre de un principio de pertinencia visual, mientras que el principio de la huella hubiera obligado a diferenciar, por ejemplo, las huellas fotográficas (cuyo vector es un cuerpo luminoso) y las huellas pictóricas (cuyo vector es un cuerpo en movimiento)[4].

La semiótica de la huella presta atención muy particular al *modus operandi* de la producción semiótica, lo mismo que al de la interpretación, pues propone la hipótesis de que *la interpretación es una experiencia que consiste en recuperar las formas de otra experiencia* de la que no queda más que la huella. Por lo tanto, no hay ya más semiótica visual o auditiva (porque 'visual' y 'auditivo' solo hacen referencia al canal de recepción), sino semióticas fundamental e irreductiblemente sinestésicas, en las que tanto el movimiento como la materia

de las superficies asocian, por ejemplo, los modos táctiles, visuales y sensorio-motores.

Por lo demás, y para terminar, la *semiótica de la huella* proporciona a la cuestión de la referencia una respuesta parcial, por cierto, pero generalizable: antes de preguntarse de qué naturaleza es el efecto de referencia de un objeto semiótico (efecto indicial, efecto icónico, etc.), se debe estatuir acerca del tipo de referencia impuesto por la huella; por ejemplo, en la fotografía, existe correspondencia punto por punto entre las partes del referente sometido a la acción de la luz, por una parte, y las de la imagen, sometidas también a la acción de la luz. O también, en la pintura, existe correspondencia entre los gestos que permiten discernir e identificar la forma de un objeto y aquellos que desparraman el pigmento sobre la tela para inscribir en ella un modelado. Podríamos igualmente caracterizar, siguiendo el mismo principio, la naturaleza de la huella en la máscara, en el texto verbal, en la decoración de la alfarería o sobre un tejido, en las trazas dejadas por un animal en fuga, etcétera. Globalmente, se trata siempre, según el principio ya instalado en su lugar, de *un ajuste entre ajustes*, productor de equivalencias. Para una semiótica de la huella, la cuestión de la referencia es de tipo práctico, y se trata por medio de los *ajustes entre prácticas*.

La huella asegura la presencia sensible de los sistemas significantes, y solo en segundo lugar se plantea la cuestión de la representación (indicial, icónica, simbólica). Y esa presencia no conoce más que cuatro variables: (1) la estructura material del soporte; (2) el tipo de acontecimiento, de gesto o de técnica que asegure la inscripción; (3) la intensidad y la extensión de esas inscripciones, y (4) la densidad y la cantidad de correspondencias. Esas cuatro variables bastan para caracterizar el tipo de figuras del plano de la expresión del cual nos ocupamos, así como de su modo de organización sobre el substrato.

La huella jamás proporciona una correspondencia exacta y completa, justamente porque se halla sometida, por un lado, a las propiedades del substrato material (basta con comparar para eso una huella fotográfica, una huella grabada en madera o en metal, y una huella extendida sobre una tela) y, por otro lado, al *modus operandi* (la experiencia y el tipo de inscripción). La huella esquematiza, sin duda, pero cada vez de una manera que resulta típica por el género del substrato y por el estilo del gesto. La huella compone movimientos aplicados a materias que se ofrecen y que resisten, que guían o que desvían, y que conservan las trazas de manera más o menos densa y más o menos durable. En suma, la

huella, ese principio que permite captar la semiotización del mundo por medio de los cuerpos, está a su vez sometida, de alguna manera, a las interacciones entre materia y energía, y a los ajustes productores de equivalencia, es decir, a la vez, a la sintaxis figurativa y a los arreglos sintagmáticos de la práctica.

Bibliografía

Anzieu, D., 1981, *Le corps de l'œuvre*, París, Gallimard. [En español: *El cuerpo de la obra*, Madrid, Siglo XXI, 1993].

Anzieu, D., 1985, *Le Moi-peau*, París, Dunod. [En español: *El yo-piel*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010].

Anzieu, D. (Dir.), 1987, *Les enveloppes psychiques*, París, Dunod. [En español: *Las envolturas psíquicas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1990].

Arrivé, M., 2006, 'Le "T"emps dans la réflexion de Saussure', en D. Bertrand y J. Fontanille (Dirs.), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, París, PUF, pp. 27-50.

Basso, P., 2002, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Roma, Meltemi.

Bernard, M., 1976, *Le corps*, París, Gallimard (reedición: 1995). [En español: *El cuerpo*, Buenos Aires, Paidós, 1980].

Berthoz, A. (Dir.), 1999, *Leçons sur le corps, le cerveau et l'esprit*, París, Odile Jacob.

Bertrand, D., 1993, 'L'impersonnel de l'énonciation', en D. Bertrand y L. Milot (Dirs.), *Protée, 'Schèmes* ', 21, 1.

Bertrand, D., y Fontanille, J. (Dirs.), 2006, *Régimes sémiotiques de la temporalité*, París, PUF.

Beyaert-Geslin, A., y Novello-Paglianti, N., 2005, *La diversité sensible*, Limoges, PULIM.

Beyaert-Geslin, A., 2009, *L'image préoccupée*, París, Lavoisier/Hermès.

Bordron, J.-F., y Fontanille, J., 2000 (marzo), *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques, Langages*, 137.

Boutet, J., y Fiala, P., 1986, 'Les télescopages syntaxiques', *DRLAV*, 34/35, 111-126.

Céline, F., 1952, *Voyage au bout de la nuit*, París, Gallimard. [En español: *Viaje al fin de la noche*, Barcelona, EDHASA, 2011].

Coquet, J.-C., 1997, *La quête du sens*, París, PUF. [En español: *En busca del sentido*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, de circulación interna].

Coquet, J.-C., 2007, *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

Corbin, A., 1986, *Le miasme et la jonquille*, París, Flammarion. [Aubier Montaigne, 1982].

Cosnier, J., y Vaysse, J., 1997, 'Sémiotique des gestes communicatifs', en G. Barrier (Dir.), *Geste, Cognition et Communication. Nouveaux Actes Sémiotiques*, 52/53/54, Limoges, PULIM.

Damasio, A., 1999, *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, París, Odile Jacob.

Darrault-Harris, I., 1995, 'Instabilité et devenir aux marges de la psychose: sémiotique de l'état-limite', en J. Fontanille (Dir.), *Le devenir*, Limoges, PULIM, pp. 51-55.

Deleuze, G., 1981, *Logique de la sensation*, París, La Différence. [En español: *Francis Bacon: lógica de la sensación*, Barcelona, Arena Libros, 2013].

Deleuze, G., 1985, *Cinéma II. L'image-temps*, París, Minuit. [En español: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987].

Dondero, M., y Novello-Paglianti, N., 2006, *Syncrétismes*, Limoges, PULIM.

Dondero, M., 2009, *Le sacré dans l'image photographique. Études sémiotiques*, París, Lavoisier/Hérmes.

Eco, U., 1999, *Kant et l'ornithorynque*, París, Grasset. [En español: *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen, 1999].

Fénoglio, I., 1997 (junio), 'La notion d'événement d'énonciation: le "lapsus" comme une donnée d'articulation entre discours et parole', *Langage et Société*, 80, 39-71.

Fénoglio, I., 1995, 'Des événements énonciatifs révélateurs de sens', en S. Peksrek y G. Lüdi (Dirs.), *Sémantique et représentations*, Bâle, *ARBA*, 5.

Ferenczi, S., 1974, 'Pecunia olet', *Œuvres complètes*, París, Payot. [En español: 'Pecunia olet', *Obras completas*, Barcelona, Biblioteca de Psicoanálisis RBA, 2006].

Floch, J.-M., 1987, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Fanlac.

Fontanille, J., 1989, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, París, Hachette.

Fontanille, J., 1995, *Sémiotique du visible*, París, PUF.

Fontanille, J., 1999, 'De la sémiotique de la présence à la structure tensive', en É. Landowski, R. Dorra y A. De Oliveira (Dirs.), *Semiótica, estesis, estética*, Sao Paulo/Puebla, Educ/UAP, pp. 213-239.

Fontanille, J., 1999, *Sémiotique et littérature*, París, PUF. [En español: *Semiótica y literatura*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2012].

Fontanille, J., 1999, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM (reedición: 2003). [En español: *Semiótica del discurso*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2001].

Fontanille, J., 2004, *Soma et séma*, París, Maisonneuve & Larose. [En español: *Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2008].

Fontanille, J., 2008, *Pratiques sémiotiques*, París, PUF. [En español: *Prácticas semióticas*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2016].

Fontanille, J., y Zilberberg, C., 1999, *Tension et signification*, Sprimont, Mardaga. [En español: *Tensión y significación*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2004].

Franck, D., 1981, *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl*, París, Minuit.

Freud, S., 1997, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, París, Payot. [En español: *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza Editorial, 1970].

Freud, S., 2000 [1923], *Le moi et le ça*. Œuvres complètes, XVI, París, PUF. [En español: *El yo y el ello*, Madrid, Alianza Editorial, 1978].

Fromkin, V. A. (Dir.), 1973, *Speech errors as linguistic evidence*, La Haye/París, Mouton.

Gallese, V., 2001, 'The share manifold hypothesis: from mirror neurons to empathy', *Journal of Consciousness Studies, 8* (5/6/7), 33-50.

Geninasca, J., 1997, *La parole littéraire*, Paris, PUF. [En español: *El habla literaria,* Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2008, de circulación interna].

Greimas, A. J., 1966, *Sémantique structurale*, París, Le Seuil (reedición: PUG, 1986). [En español: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987].

Greimas, A. J., y Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette (reedición: PUF, 1994). [En español: *Semiótica 1. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982].

Greimas, A. J., y Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, París, Le Seuil. [En español: *Semiótica de las pasiones*, México, Siglo XXI-BUAP, 1994].

Grunig, B.-N., y Grunig, R., 1985, *La fuite du sens*, París, Hatier/CREDIF.

Grunig, B.-N., 1986, 'Inachèvements', *DRLAV*, 34/35, 1-48.

Hartog, F., 1980, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, París, Gallimard. [En español: *El espejo de Heródoto. Ensayo sobre la representación del otro*, Fondo de Cultura Económica, 2003].

Henault, A., 1994, *Le pouvoir comme passion*, París, PUF.

Henault, A., 2002, *Questions sémiotiques*, París, PUF.

Henault, A., y Beyaert-Geslin, A. (Dirs.), 2004, *Ateliers de sémiotique visuelle*, París, PUF.

Hérodote, 1987, *Histoires*, IV, 99, París, LGF, Livre de Poche.

Hill, A., 1973, 'A theory of speech errors', en V. Fromkin (Dir.), *Speech errors as linguistic evidence*, La Haye/París, Mouton.

Hjelmslev, L., 1985, *Résumé d'une théorie du langage*, version française dans *Nouveaux essais*, París, PUF. [Resumé of a theory of language, *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, xvi, Copenhague, Nordisk Sprog Kulturforlag, 1975].

Hockett, C., 1973, 'Where the tongue slips, there slip I', en V. Fronkin (Dir.), *Speech errors as linguistic evidence,* La Haye/París, Mouton, pp. 93-119.

Houzel, D., 1987, 'Le concept d'enveloppe psychique', en D. Anzieu (Dir.), *Les enveloppes psychiques*, París, Dunod.

Husserl, E., 1994, *Méditations cartésiennes*, París, PUF. [En español: *Meditaciones cartesianas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005].

Johnson, M., 1987, *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago, University of Chicago Press.

Kant, E., *Anthropologie du point de vue pragmatique* [1798]. [En español: *Antropología en sentido pragmático*, Buenos Aires, Losada, 2009].

Landowski, É., 1997, *Présences de l'autre*, París, PUF. [En español: *Presencias del otro*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2007].

Landowski, É., 2004, *Passions sans nom*, París, PUF. [En español: *Pasiones sin nombre*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2015].

Landowski, É., 2006, *Les interactions risquées*, Limoges, PULIM. [En español: *Interacciones arriesgadas*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2007].

Le Guérer, A., 1988, *Les pouvoirs de l'odeur*, París, F. Bourin (reedición: Odile Jacob, 1998).

Leroi-Gourhan, A., 1964, *Le geste et la parole 1. Technique et langage*, París, Albin Michel. [En español: *El gesto y la palabra*, Caracas, Publicaciones de la Universidad Central de Venezuela, 1971].

Marrone, G., 2010, *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*, Roma-Bari, Ed. Laterza.

Martin-Juchat, F., 2005, *Penser le corps affectif comme média* (Habilitation à Diriger des Recherches en Sciences de l'Information et de la Communication), Université de Bourgogne.

Meringer, R., 1985, *Versprechen und Verlesen. Eine Psychologisch-Linguistische Studie*, Stuttgart.

Merleau-Ponty, M., 1942, *La structure du comportement*, París, PUF. [En español: *La estructura del comportamiento*, Buenos Aires, Hachette, 1976].

Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard. [En español: *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 2000].

Metz, C., 1991, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, París, Méridiens Klincksieck. [En español: *La enunciación impersonal o la perspectiva del filme*, México, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1993].

Ouellet, P., 2000, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sillery/Limoges, Éditions du Septentrion/PULIM.

Parret, H., 1995, 'Préhistoire, structure et actualité de la théorie hjelmslevienne des cas', *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 38, Limoges, PULIM.

Parret, H., 2002, *La voix et son temps*, Bruxelle/París, De Boeck Université.

Petit, J.-L., 2003, 'Repenser le corps, l'action et la cognition avec les neurosciencies', *Intellectica*, 36/37, 17-45.

Petitot, J. (Dir.), 1982, 'Aspects de la conversion', *Actes Sémiotiques, Bulletin*, V, 24.

Pierron, M.-J., 1977, *Les images du corps*, París, L'Harmattan.

Proust, M., 1954, *À la recherche du temps perdu*, París, Gallimard/La Pléiade. [En español: *En busca del tiempo perdido* : t. 1, *Por el camino de Swan* ; t. 2, *A la sombra de las muchachas en flor* ; t. 3, *El mundo de Germantes* ; t. 4, *Sodoma y Gomorra* ; t. 5, *La prisionera* ; t. 6, *La fugitiva* ; t. 7, *El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza Editorial, 1985].

Richir, M., 1993, *Le corps. Essai sur l'intériorité*, París, Hatier.

Ricœur, P., 1990, *Soi-même comme un autre*, París, Seuil. [En español: *Sí mismo como otro*, España, Siglo XXI, 1996].

Rossi, M., y Peter-Defare, É., 1998, *Les lapsus ou comment notre fourche a langué*, París, PUF.

Rousseaux-Mosettig, C., 1993, 'Un modèle de recherche psychanalytique: le lapsus', *Revue de Médecine Psychosomatique*, 32, 87-100.

Sartre, J.-P., 1963, *Baudelaire*, París, Gallimard. [En español: *Baudelaire*, Madrid, Alianza Editorial, 1994].

Varela, F., Thompson, E., y Rosch, E., 1993, *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, París, Le Seuil. [En español: *De cuerpo presente. Ciencias cognitivas y experiencia humana*, Barcelona, Gedisa, 2000].

Wölfflin, H., 1989, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Brionne, Monfort. [En español: *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985].

Zilberberg, C., 2006, *Semiótica tensiva*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Zilberberg, C., 2011, *Des formes de vie aux valeurs*, París, PUF. [En español: *De las formas de vida a los valores*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2016].

Zilberberg, C., 2015, *La estructura tensiva*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Zinna, A., 2005, 'L’objet et ses interfaces', en J. Fontanille y A. Zinna (Dirs.), *Les objets au quotidien*, Limoges, PULIM.

Índice de nociones y temas

A

Accidente:

– vocal: 63, 64

Acción:

– inhibidora de la atención: 55

Acento:

– psíquico: 44, 51, 52, 54

Actante:

– blanco: 49, 74, 76, 77, 78, 81, 84, 85, 86, 87, 90, 94, 115, 171, 184

– cuerpo del actante: 16, 17, 19, 21

– de control: 29, 47, 78, 89, 90, 91

– fuente: 39, 57, 73, 74, 76, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 94, 102, 163, 192, 198

Actante-objeto: 182, 183

Actante-sujeto: 181, 182, 204

Actitud(es): 39, 42, 64

Acto:

– fallido: 16, 32, 38, 41, 42, 43, 50, 54, 186, 206

– significante: 14, 16, 24, 27, 42, 45, 51, 52, 105, 115, 116, 125, 126, 130, 139, 149, 155, 156

Actor(es):

– de papel: 32, 114

Actuar: 25, 96

Adaptación: 107, 189, 202

Adecuación: 205

Agitación(es): 122, 123, 139

Aire de familia: 192

Aisthesis koiné : 104

Ajuste:

– analógico: 31, 112, 154, 161

– de ajustes: 144, 150

– entre dos ajustes: 126

– entre dos interacciones: 126

– entre prácticas: 211

Alternativa: 16, 25, 56, 101, 140, 173

Amalgama: 48, 51

Analogía:

– a distancia: 149

– y ajuste: 31

Anclaje: 12, 39, 54, 141, 152, 209

Anécdota: 156

Arrebato verbal: 64, 66, 67

Asunción:

– fuerza de –: 54

Atención: 16, 18, 34, 44, 45, 54, 55, 59, 60, 65, 66, 67, 77, 79, 85, 91, 94, 106, 107, 125, 129, 201, 210

Atmósferas tímicas: 109

Audición: 86, 87, 90

Auditivo(a): 85, 87, 210

Aura:

– semiótica: 204

Autocorrección: 47, 48

Autonomía:

– de la sensorio-motricidad: 30

– esquemática: 28

Axiología(s): 29, 41

Axiológico(a):

– selección –: 38, 39, 41, 42, 111, 113

B

Balbuceo: 63, 64, 67

Barreras de contacto: 109

Basculación:

– de los modos de existencia: 128

'Burbuja auditiva': 86, 87, 88, 95

C

Cadena:

– causal: 44, 52, 54

Campo(s):

– de lo sensible: 73, 74, 82, 91, 92, 94, 95

– desembragado: 89, 91

– iconizado: 85, 88

– interiorizado: 85, 87, 88

– secuencializado: 85, 88

– visual: 79, 88, 90

Campos sensibles:

– a engastes: 87, 91

– del dinero: 73

– interno: 83

– intransitivo: 74, 75, 77, 91

– recíproco: 81, 82

– recursivo: 79, 81, 82

– reflejo: 77, 78, 79

– reversible: 85, 91

Canales sensoriales:

– gusto: 83, 84

– oído: 91

– olfato: 91

– tacto: 91

– vista: 72

Cantidad: 48, 92, 109, 195, 207, 211

Capa:

– lexical: 56

– semántica: 15

Captación: 40, 81, 87, 156, 161, 164, 183, 184, 185, 189

Cara-lenguaje: 72

Carne:

– en movimiento: 93, 101, 103

– y marcajes: 165

Carne-móvil: 101, 103, 104, 106, 107, 110, 112, 119, 120, 121, 134, 135, 136, 148, 154, 185

Categoría(s): 23, 54, 76, 79, 80, 92, 121, 171, 195

Cenestesia: 104, 112, 135

Ciclo de histéresis : 29

Cifrado: 135, 137

Coherencia: 40, 65, 66, 67, 108, 138, 200, 205, 208, 209

Cohesión: 31, 40, 65, 66, 67, 110, 113, 117, 207

Coloración tímica: 30

Compacticidad: 113, 117, 118, 120, 207

Competencia: 129, 144

Complejo perturbador: 53, 54

Composición figurativa: 102

Comunicación(es):

– por analogía: 31

Concentración: 66, 77

Concepción pluri-intencional: 57

Concordancia: 123, 133, 134, 137, 136, 139, 140, 141

Condensación: 44, 53, 54, 207

Conector intersensorial: 103, 112

Conector: 103, 112

Conexión: 77, 104, 105, 112, 116, 119, 204

Conexionista (modelo): 56

Conflicto:

– de presiones: 50

Conformidad: 66, 163, 183, 189, 199

Confusión axiológica: 38

Congruencia: 40, 65, 128

Conmutación incompleta: 47

Connivencia: 194, 202, 203, 204

Constitución semiótica del objeto: 71, 181

Constitución:

– figural: 26

Construcción en devenir

del cuerpo-actante: 41

Contenencia: 103, 110, 111, 112, 113, 119, 192

Contenido:

– Nivel(es) de –:

– Plano(s) del –: 14, 23, 48, 210

Conteniente: 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 130, 140, 144, 181

Contigüidad:

– espacial: 127, 128, 184

– temporal: 127, 128

Continuidad: 64, 90, 128, 140, 146, 147, 184, 186, 196, 197, 198, 199, 201

Conversión:

– actancial: 90, 91

– del actante de control: 90, 91

Correlación:

– conversa (o directa): 64

– inversa: 67, 195

Corrupción: 31

Creencia(s): 144, 149, 157, 158, 159, 160, 161, 198, 200, 21

Cuerpo-actante:

– de la enunciación: 16, 60, 62

Cuerpo interno: 83, 84, 85, 92, 93, 94, 122, 123

Cuerpo propio: 75, 83, 84, 85, 92, 94, 95

Cuerpo(s):

– imperfecto: 31

– interno: 83, 84, 85, 92, 93, 94, 122, 123

– objetos: 204

– psicoanalítico: 102

– sensible: 13, 19, 21, 71, 92, 94, 95, 104, 146, 204, 206

– sometido a fuerzas: 125

Cuerpo: sede y lugar de

proyección de

acontecimientos psíquicos: 102

Cuerpo-carne: 121, 122, 123, 127, 130, 132, 135, 137, 138, 139, 140, 147, 156

Cuerpo-cavidad: 121, 122, 123, 127, 130, 136, 137, 138, 140, 147

Cuerpo-envoltura: 121, 122, 123, 126, 127, 130, 132, 137, 139, 147, 156

Cuerpo-punto: 121, 122, 123, 127, 130, 136, 137, 140, 147, 154, 155, 157

Cuerpo-testigo: 143, 146, 148, 149, 154, 155, 156, 160, 161

Curso de acción: 51, 53, 60, 61, 62, 67, 68, 105

D

Dar testimonio: 143, 144, 146, 160, 209

Deformación(es): 115, 123, 134, 137, 139

Degustación:

– amorosa: 85

Delirio: 63, 64, 66, 67

Demarcación:

– ritual: 47, 48

Desarrollo:

– sintagmático: 25, 94, 95, 118, 123, 128, 140

Desembrague(s):

– acumulados: 91

– figural: 91

Descifrado: 135, 137

Desenterramiento: 145

Desequilibrios: 26, 192

Deshundimiento: 135, 136, 137, 141

Desincronización:

Deslizamiento:

– de lengua: 48

Desplazamiento(s): 23, 44, 53, 54, 61, 71, 73, 76, 77, 78, 79, 93, 95, 122, 123, 124, 137, 148, 208

Despliegue sintagmático:

Desprogramación:

– singulariza al actante: 38

– sistemática: 38

Devenir:

– del cuerpo-actante: 39, 41

Diacronía: 52

Dimensión:

– figural: 90, 91

– figurativa: 17, 133, 137, 138, 140

Dirección: 15, 25, 32, 78, 160, 207

Discernimiento: 36, 37, 38, 114

Discordancia: 123, 138, 140

Discurso ordinario: 64, 67

Discurso(s):

– actuales: 59

– en acto: 50, 52

– potenciales: 59

– virtuales: 59

Disforia: 29

Distinción: 14, 17, 23, 24, 29, 37, 38, 42, 49, 58, 60, 62, 94, 103, 111, 112, 113, 121, 122, 150, 158, 161

Distracción: 66, 67

E

Economía:

– narrativa: 41

Efecto(s):

– del marcaje: 144

– tímicos: 112

Ego : 38, 60, 61, 111, 161

Ello : 110, 199, 215

Emanación: 73, 81, 87

Embrague: 141, 204

Emergencia:

– de una forma: 27

Empatía: 108

Energía:

– carnal: 30

– y materia: 207, 211

Engaste(s):

– de campos sensibles: 91

Enunciación:

– cuerpo-actante de la –: 16, 60

– encarnada: 44, 62, 143, 146

– impersonal: 193, 199, 203, 217

Envoltura:

– corporal: 18, 132, 104, 204

– del Sí-piel: 92

– desembragada: 88, 90

– plural y porosa: 92

Envolver: 96

Equilibrio(s):

– entre fuerzas: 31

Equivalencia(s):

– red de –: 149, 150

Ergonomía: 201, 202, 203

Error(es): 19, 36, 37, 45, 43, 49, 50, 57, 58

Escenas interiores: 137, 148

Esfuerzo: 35, 66, 79, 96, 107, 126, 134, 148

Esquema(s):

– corporal: 92, 103

– de naturaleza actancial: 28

– de selección axiológica: 38, 39, 41

– de superficie: 103

– de supervivencia: 369

– dinámicos: 26, 30

– postural: 103

– sintagmático: 31, 39, 42, 70

Esquematización: 31, 39, 42, 70, 105, 138, 203

Estabilidad:

– icónica: 123

Estesia(s):

– potencialidades éticas y estéticas de las –: 148

Estética: 12, 147, 148, 149, 182, 186, 210, 215

Estilo(s):

– de vida:

Estructura:

– actancial: 90

– interna: 189, 190

– modal: 28, 202

Ethos :

– interpretativo: 140

– del reportaje: 143, 147

Ética: 147, 148, 150, 201

Euforia: 29

Excitación(es): 27, 103, 110, 111, 112

Exhaustividad: 127, 194, 195, 196, 205

Existencia:

– modos de –: 57, 58, 59, 128

Expansiones: 80

Experiencia:

– corporal: 15, 69, 158

Expresión:

– plano de la –: 14, 23, 113, 115, 209, 210, 211

Extensión: 15, 18, 19, 25, 62, 63, 78, 83, 95, 96, 97, 102

F

Familia(s):

– de cuentos: 36

Familiaridad:

– fuerte: 196

– débil: 196

Farfullar: 63

Farfulleo: 63, 64, 67, 206

Fenomenología: 61, 102, 103, 104

Figura(s) semiótica(s):

– de huella: 19, 99

– de la degustación: 85, 122

– de memoria: 99

Fijación: 69

– del discurso: 66

Filtro:

– de intensidad: 110

– de selección: 117

Firma:

– corporal: 153, 154

– sensorial: 151

Forma:

– actancial: 27

Formas de vida: 200

Formas y fuerza(s): 26

Fuerza(s): 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 37, 44, 46, 51, 54, 55, 57, 62, 65, 67, 88, 96, 97

Función:

– semiótica: 13, 23, 24, 44, 69, 72, 76, 103, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 130, 148, 152, 204, 208

G

Generativo:

– recorrido –: 13, 14, 15, 18, 138, 200, 208, 209

Genericidad: 194, 195, 196

Gestalt : 50, 103

Glosolalia: 66, 67

Gramática:

– gestual: 102

Grupo acentual: 48

Gustativo(a): 84, 85

Gusto: 33, 35, 70, 83, 84, 85, 91, 123, 155, 167, 198

H

Hacer:

– persuasivo: 188

Huella(s):

– de las fuerzas, de las presiones y tensiones: 29

– de superficie: 112, 120, 134, 137, 189

– deícticas: 136, 137, 139

– diegéticas: 136, 137, 139

– motrices: 137

– semiótica de la –: 13, 29, 130, 144, 150, 165, 208, 210, 211

Hundimiento: 135, 136

I

Icono: 97, 165

Icónicas:

– relaciones –: 149

Idiosincrasia: 66

Imagen(es):

– total: 27

Impulsión: 24, 25, 106

Impulso: 25, 34, 183, 184, 208

Individualidad: 66, 67, 97, 154

Inercia:

– principio de –: 27, 28, 29, 30, 37, 54

Inhalación: 81, 85

Inmanencia:

– plano(s) de –: 209

Inscripción(es):

– de trazas: 103

Instancia(s):

– del cuerpo-actante: 24, 39

– del cuerpo-actante

de la enunciación: 60

– enunciación: 24, 62, 74

Instauración del valor: 38

Integración/expulsión: 61

Intención: 35, 44, 46, 54, 55, 56, 57, 105, 177

Intencionalidad: 59, 207

Interacción(es):

– entre materia y energía: 27, 117, 185, 207, 211

– pasadas: 125

– memoria de las –: 19, 29, 129, 133, 190, 207

Intercambio:

– recorrido del –: 110

Interfaz(ces): 109, 110, 111, 112, 114, 131, 132, 156, 201, 202

Interpretación: 47, 53, 130, 132, 134, 136, 138, 139, 143, 144, 146, 191, 210

Intimidad: 15

Inversión: 116, 117, 118, 120

Itinerarios deícticos: 137

K

Kinestesia: 104, 135

L

Lapsus y operaciones enunciativas:

Lapsus:

– demarcaciones del –: 47

Lengua:

– de palo: 63

Lenguaje(s): 13, 14, 15, 25, 44, 46, 72, 89, 107, 108, 114, 119, 128, 144, 148

Límites: 13, 23, 27, 29, 30, 43, 62, 67, 70, 75, 81, 86, 102, 103, 132, 139, 145, 147, 203

Localización(es): 136, 138

Localizar: 121, 140

Lógica narrativa: 42

M

Macro-diacronía: 52

Manifestación: 17, 54, 55, 59, 60, 62, 67, 68, 77, 78, 86, 88, 89, 91, 96, 101, 103, 105, 109, 119, 121, 126, 134, 138, 143, 144, 147, 148, 181, 185, 187, 191

Mano-utensilio: 72

Mantenencia: 110

Marcación(es):

– deíctica: 148

Marcaje(s):

– y huella(s): 53

Materia:

– y energía: 26, 27, 117, 129, 185, 207, 211

Matriz semiótica: 92

Memoria:

– de interacciones: 129, 143

– del discurso: 128

– figurativa: 101, 125, 130, 143, 147

Mereológico(a): 17, 54

Metalapsus: 47

Meta-semiótica: 205

Metonímica(s):

– relaciones –: 149

Mezcla: 16, 87

Mí: 65, 66, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 83, 93, 94, 95, 102, 103, 110, 111, 112, 113, 116, 119, 133, 141, 156, 176, 177, 204

Mí-carne: 39, 40, 41, 42, 43, 61, 62, 63, 66, 93, 94, 110, 113, 116, 119

Micro-diacronía: 52

Microsecuencia:

– de interacción: 127

Mí-piel: 110, 116, 156

Mira: 26, 39, 40, 42, 49, 54, 55, 59, 63, 64, 65, 66, 71, 74, 81, 83, 87, 102, 103, 105, 152, 195

Mociones íntimas: 30, 74, 75, 77, 79, 123, 139, 181

Modalidad: 80, 111, 141, 153, 155, 190, 200, 201

Modalización: 74, 109

Modelo(s):

– conexionista: 56

– de producción del acto: 42

– sintagmático: 42

– sub-simbólico(s): 12

– topológico: 64

Modificación(es): 46, 49, 116, 120, 129, 133, 189, 203, 204

Modos:

– de existencia: 58, 59, 128

– de vida: 196

Moral:

– de los objetos: 201

Morfología(s): 28, 106

Mover: 96, 105

Movimiento:

– hacia la significación: 102

N

Naturaleza:

– actancial: 28

Neuronas espejos: 108

Nombre perturbado: 53

Nostalgia: 171, 197, 198

Núcleo:

– sensorio-motor: 25, 29, 106

O

Obsesión: 66

Oído: 58, 70, 85, 86, 87, 91, 144, 147, 160

Olfacción: 80, 81, 82, 91, 93

Olfato: 70, 91

Olor: 30, 31, 34, 73, 74, 79, 80

Omisiones:

Operador(es): 109, 152

– de selección:

Organización: 13, 27, 69, 77, 80, 106, 113, 134, 147, 148, 149, 151, 182, 185, 203, 210, 211

Orientación discursiva: 105

Otro: 14, 159

Oyente(s): 47, 108

P

Paradoja: 203

Para-praxis enunciativa: 50

Participación: 85, 86, 141, 157, 163, 164,

Pátina: 183, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204

'Pecunia olet': 73

Percepción: 115, 48, 70, 80, 86, 96, 102, 103, 105, 106, 107, 123, 143, 147, 151, 155, 163, 164, 181, 185, 187, 2047

Perdón: 47, 58

Perfume: 79, 85

Perspectiva: 11, 17, 26, 30, 31, 39, 57, 67, 70, 74, 80, 84, 97, 105, 108, 115, 129, 133, 143, 156, 204, 208, 210

Perturbación:

– de la intención: 55

Plasticidad: 125, 126, 135

Pluralización: 84, 116, 117, 118, 130

Posición:

– de referencia: 25, 74, 77, 78, 122, 123

Práctica(s):

– alimentarias: 193

– artísticas: 193

– discursiva: 50, 58

– rituales: 12, 193, 210

Pragmática: 31

Praxis enunciativa: 49, 50, 52, 143, 191, 199

Predicados:

– narrativos: 24

Pre-scindido(a): 106, 107

Pre-scisión: 106

Presencia: 25, 61, 69, 74, 75, 76, 77, 79, 82, 86, 93, 94, 96, 97, 108, 127, 132, 141, 147, 152, 188, 196, 198, 199, 206, 207, 211

Presentación:

– de escena: 136, 138

Presión(es):

– existenciales: 57

Principio:

– epistemológico: 209

– sintáctico: 129, 190

Producción:

– enunciativa: 64

Programa(s):

– de enunciación: 45

Programación:

– del cuerpo-actante: 41

Propiedad(es):

– de los campos sensibles: 74, 91

Propio/no-propio: 79

Proporción analógica: 157, 160, 161, 165

Protensión: 25, 190, 199

Prótesis: 145, 146, 157, 160, 163, 164, 165, 192

Proyección: 52, 87, 102, 109, 110, 116, 117, 118, 121, 130, 132, 133, 141, 148, 202

Psicoanálisis:

– cuerpo del –: 102

Pulsiones: 102

R

Racionalidad:

– mítica (poética): 149, 150

– práctica: 149, 163, 164

Rearticulación:

– de las significaciones: 15

Recategorización(es):

– temáticas: 37

Reciprocidad: 82, 87, 92

Recitación: 63, 64

Recorrido:

– del intercambio: 110

– del plano de la expresión: 209

– generativo: 13, 14, 15, 18, 138, 200, 208,

Recursividad: 82, 92, 116

Red:

– de equivalencias: 149, 150

Redundancia: 65, 66

Referencia: 24, 25, 36, 38, 39, 40, 46, 52, 61, 62, 66, 74, 77, 78, 79, 82, 89, 91, 94, 122, 123, 136, 143, 149, 150, 157, 164, 210, 211

Regulación: 30, 78, 109, 113

Relajamiento: 55, 66, 185

Remanencia:

– y saturación: 28, 38, 44

Repetición: 25, 26, 40, 41, 42, 63, 64, 66, 136, 203

Representación figurativa encarnada: 102

Representación(es):

– topológicas: 15

Representatividad:

– de objetos: 193, 195

Reproducción:

– deseada: 53

Resistencia: 24, 25, 27, 28, 32, 37, 61, 62, 66, 89, 105, 107, 125, 148, 151, 169, 207

Retensión: 25, 199

Reversibilidad: 87, 92

Rol(es):

– actancial: 57, 78

– de la pátina: 197

Ruido vocal: 63, 64

S

Sabor(es): 34, 83, 84, 87, 88, 94

Saturación:

– y remanencia: 29, 30, 62

Segunda envoltura: 189

Selección axiológica: 38, 39, 41, 42, 111, 113

Selección: 38, 39, 41, 42, 109, 111, 112, 113, 117, 152

Semejanza de familia: 194, 196

Semiosis: 12, 13, 14, 17, 19, 23, 25, 107, 119, 122, 130

Semiótica(s):

– connotativa: 205

– de la huella: 13, 29, 130, 144, 150, 165, 208, 210, 211

– del cuerpo y de la huella: 205

– narrativa: 24

Semióticas-objeto: 23, 25, 28, 146, 190

Semiotización:

– del mundo: 211

Sensaciones motrices: 75, 78, 85, 93, 108

Sensibilización: 108, 204

Sensorio-motor (motriz): 25, 29, 31, 48, 61, 71, 72, 78, 85, 106, 107, 123, 134, 135, 141

Sensorium commune (sentido común): 104

Sentir: 73, 74, 93, 96, 155, 159

Separación: 52, 70, 113, 115, 150

Sí: 25, 26, 39, 40, 41, 46, 52, 60, 61, 62, 65, 66, 75, 76, 78, 79, 82, 89, 92, 93, 94, 95, 109, 110, 111, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 133

Sí-cuerpo: 39, 43, 61, 62, 94, 116

Sí-envoltura: 110, 112, 116, 119, 120

Sí-idem: 25, 39, 40, 41, 62, 64, 65, 66

Sí-ipse: 25, 39, 40, 41, 62, 64, 65, 66

Simbólicas:

– relaciones –: 149, 150

Simbólico (modelo): 56, 57

Simultaneidad: 87, 92, 184

Síncopa rítmica: 47

Sincronía: 52

Sintaxis:

– figural: 26, 29, 69, 70, 71, 73, 88, 92

– figurativa: 120, 129, 130, 190, 206, 207, 208, 211

Síntesis polisensorial: 103, 104

Sí-piel: 92, 93, 189

Sociedad(es):

– de objetos: 192, 193, 194, 195, 196, 200, 201, 202, 203

Sumación: 114, 115

Superficie de inscripción: 103, 112, 113, 115, 117, 118, 119, 120, 130, 131, 134, 140, 155, 156, 157, 165, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 204

Surtidor: 182, 183, 184, 185, 186

Sustancia:

– corporal: 29, 94

Sustitución: 17, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 58

T

Tacto: 70, 72, 76, 77, 88, 91, 94

Temática:

– dominante: 194

Tendencia: 54, 106

Tensión(es):

– individualizantes: 41

– teleológica(s): 41

Tensividad: 120

Teoría(s):

– localista: 15

Testimonio: 19, 23, 54, 128, 143, 144, 145, 146, 147, 148. 150, 152, 154, 156, 160, 163, 164, 165, 187, 188, 192, 194, 197, 198, 200, 206, 209

Tipología:

– sensorial: 70

Toma de posición: 23, 24, 25, 39, 40, 105

Tono: 107, 109, 123, 176

Tópica:

– del cuerpo sensible: 92

– somática: 71, 92, 94, 95, 122

Torpeza: 16, 37, 42, 206

Tradición: 13, 24, 44, 49, 104, 114, 147, 148, 198, 199, 200

Transitividad: 92

Traza(s):

– significantes: 12, 15, 17, 19, 24, 42, 68, 69, 103, 112, 114, 115, 117, 118, 123, 209, 211

U

Umbral(es):

– de inercia: 28, 29, 38, 62, 126

– de remanencia: 28, 44, 55, 62, 63, 126

– de saturación: 28, 29, 30, 55, 62, 63

Unidad entonativa: 48

Universos de discurso: 59

V

Valencia(s):

– de la extensión: 62

– de intensidad: 48, 62

Valor: 14, 38, 54, 60, 64, 128, 129, 147, 149, 154, 158, 163, 188, 190, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 203

'Vehículo de nuestro ser en el mundo': 102

Vida: 11, 18, 30, 39, 48, 52, 53, 75, 145, 151, 157, 165, 166, 167, 168, 172, 175, 176, 193, 197, 200, 201, 203, 204, 205

Y

Yo: 33, 34, 35, 75, 76, 81, 110, 155, 158, 160, 162, 174, 177

Yo-piel: 103, 114

Z

Zona:

– de conflicto: 89

– de contacto: 89

1 Corbin, A., *Le miasme et la jonquille*, París, Flammarion, 1986. [Aubier Montagne, 1982], introducción, pp. I-VI.

2 El libro de Alain Corbin otorga un amplio espacio a la corriente higiénica en medicina.

3 Por ejemplo, Varela, F., Thompson, E., y Rosch, E., en *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, París, Seuil, 1993. [En español: *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Barcelona, Gedisa, 1997].

4 En Coquet, J.-C., especialmente en *La quête du sens*, PUF, 1997.

5 La IA [inteligencia artificial] de tipo 'simbólico' apenas le da lugar al cuerpo, puesto que trabaja con módulos aislables compuestos de magnitudes discretas de tipo proposicional. La IA de tipo 'conexionista' supone, al contrario, una interacción general de todas las 'entradas' y todas las capas de neuronas, y para eso se apoya, entre otras cosas, en la evidente interconexión asegurada por la carne viviente. Habría en este debate dos representaciones implícitas del cuerpo: un conjunto de órganos y de funciones aislables, por un lado, y un cuerpo-carne 'sin órganos' (a la manera de Deleuze), por otro.

6 Una presentación del *recorrido generativo* se encuentra en A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982. [Entrada: 'Generativo (recorrido ~)'].

7 Principalmente, en la pluma de Jean Petitot y de Jean-François Bordron, en *Aspects de la conversion. Actes Sémiotiques, Bulletin*, V, 24, CNRS-INALF, 1982. Los modelos morfodinámicos, y principalmente aquellos que utilizan representaciones topológicas, tratan, de hecho, las entidades semióticas como *cuerpos* que ocupan una determinada extensión (en el espacio y en el tiempo) y que están animadas por cierta energía. Herman Parret, por ejemplo, muestra claramente, en 'Prehistoire, structure et actualité de la théorie hjelmslevienne des cas' (*Nouveaux Actes Sémiotiques*, 38, Limoges, PULIM, 1995), que las categorías manipuladas por la teoría localista de los casos, en Hjelmslev, se basan en una experiencia corporal implícita – *dirección* (acercamiento /alejamiento), *intimidad* (contacto/no-contacto) y *perspectiva* (objetividad /subjetividad)–.

8 Esa cultura y esa lengua reúnen alrededor de tres mil miembros-locutores que habitan en caseríos montados sobre pilotes de madera, y que viven de la jardinería y de la pesca. La información aquí mencionada ha sido extraída de una comunicación oral de F. Lupu (Seminario Intersemiótico, París, 17.3.1998).

1 Marcaremos esta convención utilizando las mayúsculas y las negritas: **Mí**, **Sí**.

2 Merleau-Ponty, M., *La structure du comportement*, París, PUF, 1942, pp. 17 y 26-31.

3 *Ibidem*, p. 35.

4 *Ibidem*, p. 64.

5 El conjunto del dispositivo (un sistema físico de fuerzas opuestas con dos umbrales de inercia) puede ser formalizado por el *ciclo de histéresis* : ciclo que sigue el control que ejerce el efecto sobre la causa. Véase sobre este tema Ivan Darrault,'Instabilité et devenir aux marges de la psychose: sémiotique de l'état-limite', en J. Fontanille (Dir.), *Le devenir*, Limoges, PULIM, 1995. El caso estudiado por I. Darrault es muy particular porque se trata del ciclo de histéresis aplicado a estados límites de la psicosis, pero el principio da cuenta del devenir del actante en general.

6 En Fontanille, J., *Sémiotique du visible*, París, PUF, 1995, capítulo primero.

7 De hecho, este texto pertenece al cuento tipo 480, ' *Les Fées* ', en la clasificación de Aarne y Thompson.

8 Cf. *supra*, 'El principio de inercia'. La remanencia es una de las dos dimensiones de la inercia, por la cual los cuerpos atenúan o absorben los cambios de orientación de las fuerzas y de las presiones.

9 Esta fórmula es singularizante en dos sentidos: (1) está reservada al pequeño número de los iniciados y, sobre todo, (2) su eficacia se apoya exclusivamente en la referencia deíctica singular a *Ego*.

10 Sobre la *estructura tensiva*, ver Fontanille, J. y Zilberberg, C., *Tensión y significación*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2004. [Y también *La estructura tensiva*, de C. Zilberberg, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2015].

1 Agradezco a Pascal Engel por haberme animado a abrir esta 'caja de Pandora'; a Irène Fénoglio, que accedió a leer y a discutir una primera versión del texto; a Pierre Ouellet, Pierre Boudon y a Fernande Saint-Martin, quienes me han hecho útiles críticas y luminosas sugerencias sobre este estudio con motivo de un seminario en Montréal, sin contar todos aquellos colegas, amigos o desconocidos que me han proporcionado bellos ejemplos.

2 En Fromkin, V. A. (Dir.), *Speech Errors as Linguistic Evidence*, La Haye/París, Mouton, 1973, p. 86.

3 *Ibidem*, p. 206.

4 En Boutet, J., y Fiala, P. (Dirs.), 'Les télescopages syntaxiques', *DRLAV*, 34/35, 1986, p. 111.

5 En Fromkin, V. A. (Dir.), *op. cit*., p. 114.

6 Fénoglio, I., 'La notion d'événement d'enonciation: le "lapsus" comme une donnée d'articulation entre discours et parole', *Langage et Societé*, 80, 20 de junio de 1997, pp. 39-71.

7 Grunig, B.-N., 'Inachèvements', *DRLAV*, 34-35, 1986, pp. 1-48.

8 En Fromkin, V. A. (Dir.), *op. cit*., p. 105.

9 Rossi, M., y Peter-Defare, É., *Les lapsus ou comment notre fourche a langué* [*El lapsus o cómo nuestra horca se ha aflojado*], París, PUF, 1998, pp. 64-65.

10 Meringer, R., *Versprechen und Verlesen. Eine Psychologisch-Linguistische Studie*, Stuttgart, 1985.

* *Interversión* : desarreglo del orden habitual o lógico de las palabras o de los números. Metalenguaje lingüístico y psicoanalítico. [NdT].

11 Rossi, M., y Peter-Defare, É., *op. cit.*, pp. 29-36.

12 Se podrá notar, a este respecto, que la traducción inglesa elegida para la palabra alemana *Fehlleistung* (nuestro *acto fallido*) es *para -praxis* : en el interior de la praxis enunciativa habría, pues, al margen, pero no en el exterior, lugar *para una para-praxis enunciativa.*

* FC = FaisCeaux. Según comunicación de J. Fontanille, una fantasía formalista de los autores. [NdT].

13 Grunig, B.-N., y Grunig, R., *La fuite du sens*, París, Hatier/CREDIF, 1985, p. 23. Se puede advertir enseguida que esta definición es circular (la presión es la que presiona).

14 Sobre la noción de 'curso de acción' de las prácticas, ver J. Fontanille, *Prácticas semióticas*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2014. Véase del mismo autor: 'Análisis del curso de acción de las prácticas', *Contratexto.* Revista de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, 25, 2016, pp. 127-152.

15 Rousseaux-Mosettig, Ch., 'Un modèle de recherche psychanalytique: le lapsus', *Revue de Médicine Psychosomatique*, 32, 1993, p. 90.

16 *Ibidem*, p. 93.

17 Arrivé, M., 'Le “T”emps dans la réflexion de Saussure', en D. Bertrand y J. Fontanille (Dirs.), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, París, PUF, 2006, pp. 27-50.

18 Freud, S., *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza Editorial, 1970. [p. 50 de la edición francesa de Payot, París, 1997].

19 *Ibidem*, p. 313.

20 *Ibidem*, p. 74.

21 *Ibidem*, pp. 307-308.

22 *Ibidem*.

23 Meringer, R., *op. cit*., p. 73.

24 Grunig, B.-N., y Grunig, R., *op. cit*., p. 10.

25 *Ibidem*, p. 10.

* En *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*, hemos usado el madrigal de José Martí 'Cultivo una rosa blanca' para observar cómo se desplaza la posición del

Mí deíctico o, más bien, del Sí-cuerpo propio (cf. Blanco, D., 2012, p. 83) [NdT].

* *Alotopía* : del griego *allos* : ‘otro’, y *topos* : ‘lugar’. De ahí, ‘elemento que ocupa un lugar distinto del habitual’ [NdT].

1 Deluze, G., *Logique de la sensation* (París, La Différence, 1981), donde distingue, en su aproximación a la obra de Bacon, las dimensiones 'óptica', 'háptica' y 'manual'.

2 Floch, J.-M., *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Fanlac, 1987.

3 Especialmente, en Leroi-Gourhan, A., *Le geste et la parole*, t. 1, *Technique et langage*, París, Albin Michel, 1964.

4 Ferenczi, S., 'Pecunia olet', *Œuvres complétes*, París, Payot, 1974, pp. 285-287.

5 Los *actantes posicionales* forman una estructura canónica elemental, donde se distingue el *actante-fuente* (la posición de origen de una orientación) y el *actante-blanco* (la posición puesta en la mira por la orientación); un tercer rol, el *actante-control*, gestiona la interacción entre la 'fuente' y el 'blanco', en especial la modalización del uno y del otro (cf. J. Fontanille, 'Actantes y actores', *Semiótica del discurso*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2001).

6 Esta observación confirma la hipótesis de trabajo precedente: los principios de organización de la sintaxis sensorial pueden ser desprendidos a partir de tal o cual orden sensorial, *pero son, por derecho, independientes de la sustancia sensorial examinada.*

7 Anzieu, D., *Le Moi-peau*, París, Dunod, 1985, pp. 183-190.

8 Sartre, J.-P., *Baudelaire*, París, Gallimard, 1963, p. 221.

9 Cuando Céline escribe 'ça arrive' [***eso*** ocurre] en *Viaje al fin de la noche* (a todo lo largo del primer capítulo), solo implica esa única propiedad: algo indeterminado (en este caso, un *evento*, la guerra) pone en la mira el sitio del sujeto, y amenaza con desalojarlo o con destruirlo.

* Un ejemplo de esa ampliación del campo gustativo se encuentra en la degustación del vino. Ejemplo del género literario de la cata de vinos: 'A la *vista*, intenso color cerezo oscuro; en *nariz*, aromas de crianza, especias, ahumados y notas de confitura de frutos rojos y negros; corpulento en *boca*, sedoso y redondo. Sus taninos suaves y bien fundidos le proporcionan un largo y elegante final' [NdT].

10 La audición no se queda atrás, pues el narrador de *En busca del tiempo perdido, Por el camino de Swann*, logra individualizar y extraer como un actante autónomo la 'pequeña frase de Vinteuil' [frase musical], aunque, para lograr ese desembrague, debe apelar a la memoria de las formas y a una superposición de las apariciones sucesivas de la melodía. [Véase *Por el camino de Swann*, Alianza Editorial, pp. 251-254].

11 Véase a este respecto Fontanille, J., *Sémiotique du visible*, primer capítulo.

12 Esa es, en particular, la capacidad que Deleuze atribuye a la profundidad cinematográfica (en *Cinéma II. L'image-temps*, París, Minuit, 1985): permitir el desarrollo paralelo, en profundidad, de hilos narrativos o de recorridos figurativos independientes los unos de los otros. Es también la capacidad que Heinrich Wölfflin (en *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985) reconoce al espacio pictórico clásico: distinguir planos de profundidad separados unos de otros y temáticamente independientes.

1 Cf., entre otros, Richir, M., *Le corps. Essai sur l'intériorité*, París, Hatier, 1993, pp. 10-12. [Puede consultarse también, si ello es posible, Franck, D., *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl*, París, Minuit, 1981].

* Léase por placer 'Correspondencias', Baudelaire, Ch., *Flores del mal* [NdT].

2 Merleau-Ponty, M., *Phenoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945, p. 255.

3 Merleau-Ponty precisa: ' *La perspectiva no se me presenta como una deformación subjetiva de las cosas, sino como una de sus propiedades, tal vez como su propiedad esencial. Ella, justamente, hace que lo percibido posea en sí mismo una riqueza oculta e inagotable, que hace que sea una "cosa"* '. Esa insistencia de Merleau-Ponty participa, en él, de una resistencia contra el intelectualismo, que definiría el objeto como la síntesis intelectual y trascendente de los diferentes aspectos parciales captados en la percepción (*Phenoménologie de la perception*, p. 212).

* Habría que añadir que la *orientación discursiva*, la *esquematización sintagmática* y la *mira* son también formas de 'movimiento' de la enunciación y, en consecuencia, expresan la intencionalidad fenomenológica del texto (o del curso de acción), y no la intención del individuo que enuncia, la cual será siempre inaccesible en cuanto tal [NdT].

4 Merleau-Ponty, M., *Phénménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945, p. 253.

5 Eco, U., *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen, 1999, p. 71 y ss.

6 *Ibidem*, p. 18 y ss.

7 Cf. Cosnier, J. y Vaysse, J., 'Sémiotique des gestes communicatifs', en Barrier, G. (Ed.), *Geste, Cognition et Communication*. *Nouveaux Actes Semiotiques*, 52, 53 y 54, Limoges, PULIM, 1997, pp. 7-28.

8 *Ibidem*, p. 19.

9 Con todas las precauciones requeridas, se pueden acercar estas observaciones, de tipo comportamental y fenomenológico, al descubrimiento reciente (los años

noventa) de las *neuronas espejos*, observadas primero en los monos, luego en los humanos: esas neuronas del córtex son activadas tanto cuando las neuronas motoras controlan un movimiento del sujeto como cuando el sujeto asiste a un movimiento de otro. Reaccionan igualmente a los actos de otro como a los actos propios, especialmente en la perspectiva de la meta y del horizonte de interacción de esos actos, y su activación es idéntica cuando el acto es ejecutado o cuando es percibido. Los neuropsicólogos ven ahí uno de los fundamentos biológicos de la empatía.

10 Anzieu, D., *Le Moi-peau*, París, Dunod, 1985, pp. 75-76.

11 Freud, S., *El yo y el ello* [1923], Madrid, Alianza Editorial, 1978, p. 20, citado por Houzel, D., 'Le concept d'enveloppe psychique', en D. Anzieu (Dir.), *Les enveloppes psychiques*, París, Dunod, 1987, p. 35.

12 Anzieu solo retiene el caso de la envoltura 'tóxica', que almacena y restituye los ingredientes maléficos, sin duda porque su corpus de elección es un cuerpo de sufrimientos.

* Habría que tener en cuenta que el término 'contenencia' significa tanto 'detener', 'contención' (muro de contención), como 'contener' en cuanto 'tener dentro' (el vaso contiene vino). Con este último significado, lo usamos aquí en la relación conteniente/contenido [NdT].

** Kafka, F. *En la colonia penitenciaria*, Madrid, Alianza Cien, n.° 67, 1995, 35 pp. [Se puede descargar de internet] [NdT].

13 Anzieu, D., *Le corps de l'œuvre*, París, Gallimard, 1981, p. 72.

14 Greimas, A. J. y Fontanille, J., *Semiótica de las pasiones*, México, Siglo XXI-BUAP, 1994, p. 36. [Véase también, de J. Fontanille, *Soma y sema*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2008, p. 200].

* Nuestro buen amigo semiotista Enrique Ballón traduce la palabra 'sommation' por 'discernimiento', que se sitúa en una isotopía distinta de la que le atribuyen los autores de *Semiótica de las pasiones*, como se infiere de esta aclaración de J. Fontanille. 'Sumación' proviene de 'sumario'. En todo caso, se podría traducir por el término *circunscripción*. No obstante, preferimos mantener 'sumación' [NdT].

15 Anzieu, D., *Le corps de l'œuvre*., p. 1.

16 Anzieu, D., *op. cit*, pp. 71-72.

17 Anzieu, D., *Le corps de l'œuvre*, op. cit., p. 313 (a propósito de *El Aleph*, de Borges).

* No se debe olvidar que el autor ya ha advertido (p. 110) que para él, en adelante, el *Mí-piel* de Anzieu será entendido como *Sí-envoltura* [NdT].

** *Desmultiplicación* : aumento del efecto de algo multiplicando los medios empleados (Petit Robert) [NdT].

18 Las otras operaciones, principalmente aquellas que recaen sobre los estados de la materia, dependen de las interacciones entre materia y energía, y, por consiguiente, vía la sensorio-motricidad, del esquema del movimiento; su articulación con las precedentes será considerada en unos momentos.

19 Para estas dos nociones, *tensividad* y *foria*, ver Greimas, A. J. y Fontanille, J., *Semiótica de las pasiones*, introducción y primera parte.

20 Sobre esta cuestión, ver Fontanille, J., *Semiótica del discurso*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2001, primer capítulo.

1 Umberto Eco (*Kant y el ornitorrinco*, p. 430, fin de la nota 27) responde a una discusión iniciada por Bacchini en los siguientes términos: 'Bacchini dice que la huella está separada temporalmente del objeto impresor, pero no espacialmente, porque es “contigua” al objeto impresor al corresponder con él punto por punto. Me parece que se confunde aquí la copresencia temporal, la contigüidad espacial y la relación de congruencia (una relación puramente formal, que subsiste igualmente en el caso de la máscara mortuoria de una persona desaparecida hace largos años)'. Podemos dar la razón a Eco en el sentido en que la contigüidad espacial o temporal efímera entre el cuerpo y la huella deja lugar, en la duración, a una congruencia puramente morfológica. El paso de una a otra se apoya siempre en el desembrague de la forma congruente con relación al cuerpo que la ha producido, y ese desembrague es a la vez, o indiferentemente, espacial o temporal.

2 Greimas, A. J., y Courtés, J., *Semiótica 1. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982. [Entrada: 'Cuadrado semiótico'].

* Kafka, F., *op. cit*., p. 113 [NdT].

* Proust, M., *En busca del tiempo perdido*, t. 7, *El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 212-214. Proust evoca en esas mismas páginas otras situaciones muy parecidas [NdT].

* *Alótopos* = no isótopos: allos = otros; topos = lugares. No hay reiteración del mismo clasema [NdT].

1 Esas mismas tradiciones campesinas añaden a veces el gesto al signo: el padre lleva a su niño al lugar del hito y le da una cachetada (aparentemente gratuita e injusta), que debe completar con la huella memorial que marcará el cuerpo de la generación siguiente, la huella material que ha sido instalada bajo el hito mismo.

2 Sobre estos diferentes tipos de observadores, ver Fontanille, J., *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, París, Hachette, 1989, cuadro, p. 48.

3 Geninasca, J., *La parole litteraire*, París, PUF, 1997. Las otras concepciones conocidas, formuladas en otros términos, se basan, sin embargo, en el mismo principio: son principalmente la de Jakobson (la *función poética* del lenguaje = la proyección del eje paradigmático sobre el eje sintagmático) y la de I. Lotman (el *sistema modelante secundario* = un segundo nivel de organización donde se entrecruzan elecciones y estructuras de nivel connotativo. [El eje paradigmático es el eje de los términos contrarios y de los términos contradictorios. Un ejemplo clásico de esa proyección que propone Jakobson: ' *Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos* ' (Francisco de Quevedo). Y otro ejemplo moderno, más cercano a nosotros: '… *y esta cuchara anduvo en su chaqueta, / despierto o bien cuando dormía, siempre, / cuchara muerta viva, ella y sus símbolos'* (César Vallejo, *España aparta de mí este cáliz*, III, Pedro Rojas)] [NdT].

* Véase el premio Nobel de 2015, concedido a Svetlana Aléxievich por el valor literario de sus reportajes sobre la catástrofe de Chernóbil [NdT].

4 Tomado del número 429 (semana del 21 al 27 de enero de 1999, p. 39) y aparecido inicialmente en *The Observer* (Londres), firmado por Henry MacDonald: tres columnas y un mapa del centro de Dublín que permite situar el barrio Temple Bar.

5 Tomado del número 438 (semana del 25 al 31 de marzo de 1999, pp. 52-53) y aparecido inicialmente en *Cumhuriyet* (Estambul), firmado por Nür Dalay: siete columnas, tres fotos y un mapa del país y de la región, que comprende Georgia, Rusia y Turquía.

6 Tomado del número 447 (semana del 27 de mayo al 2 de junio de 1999, pp. 44-45) y aparecido inicialmente en *La Nación* (Buenos Aires), firmado por Santiago O'Donnell: seis columnas, una foto y un mapa del distrito de Buenos Aires.

7 Anzieu, D., *Le corps de l'oeuvre*, París, Gallimard, 1978, p. 85.

8 De ahí *historeo*, 'buscar por medio de la vista'. Paralelamente, la base indoeuropea *wid/*weid (*videre*, ver), que, aunque morfológicamente distinta, ofrece el mismo funcionamiento semántico: *oïda* es 'saber por haber visto', igual que *isto*.

9 Hartog, F., *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, París, Gallimard, 1980.

10 *Ibidem*, p. 240.

11 Heródoto, *Historias*, IV, 99.

12 *Ibidem*, II, 33-34.

13 Para convencerse de que el régimen vigente en este ejemplo es también el de la confianza, y que se actualiza en forma de palabras reportadas más o menos fiables, nos remitimos al comentario del mismo Heródoto: ' *Nadie con certeza puede decir de cuál de los desiertos de Libia procede el Nilo. Sin embargo, yo he oído cosas de boca de los cireneos, que ellos mismos las obtuvieron del rey de los amonitas, que él mismo las había escuchado de los nasamus, que ellos repetían lo que decían haber visto unos "jóvenes locos" que se habían arriesgado en esa dirección* ' (*Ibidem*, II, p. 148). Esas fuentes 'no visibles' solo son accesibles gracias a la confianza otorgada a la palabra de otro, reforzada por una cascada de garantes y de enunciaciones, que conducen por etapas hasta el último estrato fiduciario, el que corresponde a 'los que han visto'. Pero este último estrato enunciativo interviene al final de una cadena de discursos reportados: el testimonio ocular no puede probar nada, y hasta los testigos oculares son, de golpe, paradójicamente depreciados y poco creíbles: son unos 'jóvenes locos', precisa el historiador.

14 En el sentido en que Umberto Eco considera que las *prótesis* son signos o figuras semióticas, así como un espejo, incluso el 'espejo de Heródoto' es una prótesis discursiva (Eco, U., *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen, 1999, p. 420 y ss.). En Eco, la teoría de las prótesis no está referida a una verdadera

semiótica del cuerpo, y, por consiguiente, su tipología de las prótesis no se apoya en un cuerpo semiótico. A través de algunas alusiones que hacemos aquí, se ve claramente que la tipología de las prótesis debería, para comenzar, apoyarse en la distinción entre 'prótesis de envoltura' ('prótesis cenestésicas'), como el aparato fotográfico y el magnetófono, y del movimiento ('prótesis kinestésicas'), como el barco y, en último término, la proporción analógica.

15 Cf. *supra* : " *Es claro desde el comienzo que solo una semejanza que enlace, dentro de mi esfera primordial, ese cuerpo de allá con mi cuerpo puede ofrecer el fundamento de la motivación para la captación analogizante de ese cuerpo de allá como otra carne".* Husserl, E., *Meditaciones cartesianas,* párr. 50 (citado por Franck, D., *Chair et corps: sur la phénoménologie de Husserl,* París, Minuit, 1989, p. 124).

16 Los autores del artículo subrayan, de paso, que esa lengua, como tantas otras, ha sido estudiada y preservada del olvido por G. Dumézil.

17 Sobre las diferentes racionalidades y captaciones cognitivas que les sirven de fundamento, véase, para una primera versión de esta propuesta, *El habla literaria* de J. Geninasca (en español, sin publicar, Universidad de Lima, 2008, de circulación interna). Y para una versión más desarrollada, que incluye precisamente esa etapa intermedia de la captación impresiva, véase J. Fontanille, *Semiótica del discurso*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2001, cap. V,: 'Acción, pasión, cognición'.

* *Lubardos* : jóvenes que viven en los barrios periféricos de las grandes ciudades, que andan en bandas y que adoptan comportamientos asociales (*Petit-Robert*) [NdT].

1 Proust, M., *En busca del tiempo perdido*, t. 4, *Sodoma y Gomorra*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 71-73.

2 Sobre este punto, véase Fontanille, J., *Semiótica y literatura*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2012, pp. 147-154.

3 Sobre esta noción, se puede consultar a Bertrand, D., 'La praxis énonciative', en D. Bertrand y L. Milot (Drs.), *Protée*, ' *Schèmas* ', 21, 1, 1993; Fontanille, J. y Zilberberg, C., *Tensión y significación*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2004, cap. VII, 'Praxis enunciativa'; Fontanille, J., *Semiótica del discurso*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2001, cap. 'Enunciación'.

4 La idea de que una enunciación puede ser 'impersonal' ha sido adelantada por Christian Metz (*L'énonciation impersonnelle ou Le site du film*, París, Méridiens, Klincksieck, 1991) y por Denis Bertrand (artículo citado en la nota 3). En el caso de la pátina, la huella actual resulta de una colección indeterminada de enunciaciones individuales y caducas.

5 En el caso de la pátina, la enunciación en cuestión conoce una extensión discutible: en efecto, las trazas del tiempo no son solamente las dejadas por los usuarios, y el simple hecho, para un objeto, de estar allí, en alguna parte, sometido a las condiciones ambientales de esa 'alguna parte', participa de la pátina. Pero, en el momento de la interpretación, esas diferencias se borran y dejan lugar a un efecto global de praxis enunciativa impersonal.

6 Sobre el mismo principio, se puede encontrar en Fontanille, J., *Semiótica y literatura*, cap. 'Punto de vista', una presentación más detallada de esos principios de unificación y de sus correlatos perceptivos y axiológicos (Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2012).

7 Sobre la definición y el funcionamiento de la estructura tensiva, se puede consultar Fontanille, J. y Zilberberg, C., *Tensión y significación*, Universidad de Lima, Fondo Editorial, caps. 'Valencia' y 'Valor'; véase también Fontanille, J., *Semiótica del discurso*, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2001, cap. 'Estructuras elementales', y Zilberberg, C., *La estructura tensiva*, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2015.

* *Pasadista:* el que tiene gusto por el pasado (*Petit-Robert*) [NdT].

8 Este concepto, propuesto por Greimas, es ilustrado en *Formas de vida,* de Jacques Fontanille (Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2017), y también por J. Fontanille y C. Zilberberg en *Tensión y significación* (Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2004, cap. 'Forma de vida'). Una 'forma de vida' es una deformación coherente que afecta al conjunto de los niveles del recorrido generativo de un discurso o de un universo semiótico cualquiera, desde los esquemas sensoriales y perceptivos hasta las estructuras narrativas, modales y axiológicas. En el caso que nos ocupa, el modo de vida antiguo es transformado en 'forma de vida' desde el momento en que se hace sensible a través de los efectos de la pátina, y es tomado a cargo globalmente por una creencia que atestigua su coherencia y que es sometida al sistema de valores particular de una tradición.

9 Cf. Zinna, A., 'Les objets et leurs interfaces', en J. Fontanille y A. Zinna (Dirs.), *Les objets au cotidien*, Limoges, PULIM, 2005.

* *Psitacismo* : hablar como papagayo [NdT].

1 El concepto semiótico de *presencia* puede ser explotado en dos direcciones diferentes pero complementarias: (1) como un efecto, una modulación, de las interacciones entre sujetos semióticos, (2) como un modelo de conversión de percepciones intensas y extensas en valores semióticos. La primera dirección está representada, entre otros, por el libro de Landowski, E., *Presencias del otro* (Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2007), y la segunda por la de J. Fontanille y C. Zilberberg, *Tensión y significación* (Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2004, cap. V, 'Presencia').

2 Para explicar los cambios de estado figurativos, como el paso de la tierra al fuego, los filósofos presocráticos invocaban la rarefacción, la condensación o el recalentamiento de la materia, mientras que el Corán invoca el endurecimiento.

3 Este punto de vista parece ser también el de la Escuela de Tartú, pero con una perspectiva diferente e 'intercultural': solo hay significación observable en la actividad de *traducción* entre sistemas semióticos.

* Véase el *recorrido generativo del plano de la expresión* propuesto en J. Fontanille, *Prácticas semióticas*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2014, cap. I [NdT].

4 Pierre Ouellet ha mostrado en numerosos análisis de textos literarios cómo la experiencia corporal de la instancia de discurso segmenta y modula la distribución lineal del plano de la expresión. Cf. Ouellet, P., *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sillery/Limoges, Éditions du Septentrion/PULIM, 2000.

El cuerpo no es, para la semiótica, un dominio de análisis como cualquier otro. La *encarnación* de los procesos significantes le proporciona un substrato que se impone a todas las elaboraciones cognitivas y emotivas. En primer lugar, el cuerpo es la sede donde se encuentra el que va a ser el *plano de la expresión* con el que será el plano del contenido: se convierte así en operador de la *semiosis*. Por lo demás, los cuerpos que interactúan con otros cuerpos conservan en su carne o en sus envolturas las huellas de esas interacciones, las cuales deben ser identificadas, extraídas, descifradas e interpretadas. A su vez, la semiótica de la huella arroja nueva luz sobre la enunciación, sobre la narratividad misma, sobre el juego figural-figurativo, y, finalmente, sobre el sentido de los textos, de las imágenes, de los objetos y, sobre todo, de las prácticas.